日本文學評論史

―形態論の相互関係を中心として―

久松潜一

岩波講座　日本文學

日本文學評論史

――形態論の相互關係を中心として――

久松潜一

岩波書店

日本文學評論史

——形態論の相互關係を中心として——

久松潜一

目次

はしがき

自分が文學評論史に就いて多少の關心をもつたのは、かつて契沖の學問をまとめた際に、契沖の文學批評にもふれて見たのがはじめである。その後、大正十三年から數年にわたつて文學評論史といふ題のもとに講義しながら、古代から最近世（明治）に至る日本の文學評論の發達を一通りまとめて見た。それまで藤岡博士の東圃遺稿の中に日本評論史が發表されて居り、また部分的に、歌學史や俳論史はあつたが、大體書史學的研究を中心とされて居る上に、藤岡博士のは元祿時代で終つて居るので自分は未開拓の荒土を歩くやうな不安の心で材料を集めて整理して行くより方法がなかつた。自分はすべての評論家や評論書を考へてゆくよりも、文學精神もしくは文學理念の發生と展開といふことに中心を置いて考へることにつとめた。その第一稿はすべての點に不完全であり、その後修補をつゞけて居るが、しかしその第一稿の心構へや組織からなほ離れてしまふことは出來ない。その後文學評論史もしくは批評史の部分的考察は學界の上にも次第に多く現れてくるやうになり、その材料に於て方法論に於て廣く精しくならうとして居る。自分も新しく草鞋をしめなほして歩みを進めるためにも、これまでの貧しい成果をまとめて出しておきたいと考へて居る。さうして本稿は初めの計畫ではそれを要約して見たい考であつたが、定められた量の中で手際よく要約することは出來さうにない。それに文學精神や歌論史の組織の輪廓はすでに「歌學史の研究」その他で發表したから、こゝでは文學評論史の序説的問題として形態論の相互關係に就いての二三の問題を考察するにとゞめたい。かういふ意味で日本文學評論史といふ題目に對して甚だ不十分なものであることを免れないのは幾重にも御詫びを願ふ次第である。

一　文學評論史の意味と區分

一　文學評論史に就いて

日本文學評論史の序說的な問題を考察するに當つて、その評論史研究の意味を觀察しておきたい。こゝで文學評論と言つたのは、文學に對する見解及び實際の文學作品に對する批評をさしたのであるが、實際の作品の批評には印象批評や科學的批評もしくは主觀批評と客觀批評、或は歸納的批評と演繹的批評等種々の立場があるが、文學批評は何等かの文學に對する見解——意識的にせよ無意識的にせよ——が存する事によつて成立し得るのであるから、結局文學論の具體的表れといふことが出來る。さうしてこの文學に對する見解は文學に對する反省と自覺とが起つて後に生ずるものであるから、文學の發生より一步を遲れて生ずるものである。日本文學の上から見ると、文學意識の生じたのは萬葉集の中期頃からであつて、それから次第に文學に對する意識が現れて來たと見られる。それが明らかに文學評論書を生み出したのはやゝ遲れるのであるが、とにかく文學作品の作られてから後に文學評論の生れることは一定した現象であらう。さうして後には文學評論が文學作品を生み出す母胎ともなつてくるのであつて、明治以後の文學は殊にその點が著しい。かくて批評と創作との關係は種々の意味に於て密接なるものがあるが、評論史と文學史とはどんな關係にたつかが問題になる。

二　文學評論史と文學史との關係

文學史は文學の史的展開といふ事であつて、それは文學作品自體の考察である。この文學作品自體の考察といふことは文學作品の個々のものを獨立に考察するといふよりは、文學作品相互の關係的もしくは發展的考察であるのである。もとよりその場合の基礎的な考察として個々の作品の單獨の考察も必要である。しかし文學史の本質は個々の作品の獨立の考察よりは、相互の關係的考察といふ事にあらねばならぬ。Aの作品とBの作品との間に有機的な關係を見出すことである。さうしてAとBとの關係の考察のためにAとBとの作品自體の考察の外に、これらの作品が如何にして生れたかといふ環境、周圍も考へる必要がある。その時代に於ける生活狀態はどうであつたか、文學觀はどうであつたかを考へる必要がある。平安朝文學の背景としては平安朝生活の考察が行はれるべきである。時代と作家と作品との關係的考察がなされるべきである。しかしどこまでも作品自體が主となつて、その發展してゆく狀態を考へる所に中心があると思ふ。近世の文學史を見ると儒學や國學の點など說かれてあるが、これらは文學を生み出す動機となつたものとして重要なるものであり、その時代の文學觀も必要なる基礎であるが、文學自體ではないのである。かういふやうに文學史を見ると、一方の文學評論史の範圍が限定せられてくる。卽ち文學史が作品の歷史を中心とするに對して、評論史は國文學の學史或は研究史の一方面として存在する。國語史に對して國語學史が存在する如くである。國文學研究史としては書史學史、本文批評史、註釋史、批評史、文化學史としての思想史や有職故實史等あり得るが評論史は結局批評史と同一な意味となる。勿論批評史といつても、作品の批評的研究に止まらず、批評の根柢となる原理論、卽ち文學論、藝術論を含むものであるから、文學自體の研究史が、文學批評史であり、文學評論史となるわけである。さうしてこの文學學史と文學史との間は區別せられるべきである。卽ち一方は作品或は文學自身の歷史であるに對して、一方は文學研究の歷史、もしくは文學學の歷史である。さうしてこの二は學問的對象としては

區別しそれ〳〵獨立して見たいと思ふ。さうして文學評論史は文學史の領域までも冒してはならないのである。たとへば定家の歌論を檢討するために定家の歌を精細に考察することは必要なる基礎となるのである。しかし定家の歌論の歌論史的觀察は定家の歌の和歌史的觀察とは別々になされ得る。その歌論書や歌合の判や新古今集や新勅撰集等の撰集態度の嚴密な考察は彼の歌論の第一資料であり、中心の考察である。その結果を和歌史的觀察の結果と相まつて定家の歌に對する全般的研究は完成するであらうが、一方は一方だけで學問的研究の對象としては獨立したものであると思ふ。また近松の藝術論の檢討には近松のすべての作品を文學史的に檢討することが重要なる基礎とはなるであらう。然しながら近松のすべての作品を嚴密に檢討することとは別に近松の藝術論は檢討する事が出來る。難波土産の斷片的な近松の藝術觀を記載した文獻が評論史に於ては第一資料であつて、それだけの嚴密な考察が近松藝術觀の基本的なものである筈である。近松の評論史的檢討は近松が自覺し見解として端的に述べて居るものを第一資料として見るべきであつて、具象化された作品から見られる藝術觀とは獨立に扱ふことが出來ると思ふ。

かくするとき評論史的立場からは、定家も近松も、もしくは連歌や俳諧の如きもその全體を理解する事は出來ないであらう。そこに評論史研究の限界が生ずるとともに、文學史研究との相違が明瞭になる。評論史研究の明らかにし得る範圍は如何に自覺的に文學を考へたかといふ點であつて、如何にその文學觀が作品として具象的に表現されたかといふ點ではない。もしこの點の實證化をすべて完全に行はうとすることは評論史の限界を超えたものと思ふのである。それ以上の事は文學史の力によつて明らかにすべきである。かくて文學史的組織と評論史的組織とは必ずしも一致しない場合がある。たとへば奈良朝文學は文學史的に見れば燦然と花咲いた時代とも言へる。しかし評論史的に見れば未だそれは僅かに黎明時代であるに過ぎない。文學史的に見れば平安時代は鎌倉室町時代よりもすぐれた時代で

あるであらう。しかし評論史的に見れば鎌倉室町時代の方により自覺された深められた文學論を見ることが出來ると言へる。かくて近世に於て平民文學は非常に隆盛になつたが、評論史的に見れば必ずしも大きな價値を有してゐない。評論史的に見れば近松西鶴よりも馬琴は遙かに重要なる役割をなして居るのであり、小説戯曲論よりも歌論俳諧はより多くの業績を殘して居るとも言ひ得る。そこにそれ〳〵の焦點が異なる所に夫々に獨立したる學問對象としての意義が現れてくる。文學史の同じ組織のもとに評論史の組織を作らうとすることは評論史の研究にとつて正しい立場とは思はれないのである。文學評論史は文學史とは獨立の資料と態度の上に築きあげるべきと思ふ。

たゞこの文學史と文學評論史との關係の上からは對象としての作品や書物の上からも考へるべき點がある。文學形態として隨筆評論文學ともいふべき一系列がある。徒然草や枕草子や、野守鏡その他の作品は詩歌や物語のやうな創作意識を以て作られたのではなく、作者の端的な見解が表現されて居るのであるが、その表現が文學的である所から文學史上の一系列となつて居るのである。さうして文學評論史の上に於てもこれらは重要な直接資料となるものである。こゝに文學史と文學評論史との密接な交渉が生ずるのである。否これは隨筆評論文學のみならず、物語や歌集なども文學評論史の直接資料となり得る。たとへば源氏物語は文學作品であるけれども、その螢の卷は文學評論の重要なる資料である。古今集は文學作品であるけれどもその序は文學評論の重要な資料となり得るのである。さうしてその最も密接な交渉をなすものが所謂評論文學の一系列である。たゞこの場合に同じ資料を扱ふにしても文學史的立場と文學評論史的立場とは相違する。文學評論史的立場の要求する所はその文學批評もしくは文學論的見解であつて、それが如何に文學的に表現されて居るかは問はない所である。もちろんその見解が斷片的に表現されて居るか、組織的に表現されて居るかは重要なる問題であるが、それが文學的表現であるかどうかは問ふ所ではないのである。一方

の文學史的立場からする時にはその文學論的見解がどうであるかといふよりは、それが如何に文學的であるかといふ點に中心がある。勿論徒然草を文學として論ずる場合に、如何に兼好の藝術觀が見られるかといふこともその内容論としては注意せられるが、しかし文學としての徒然草の價値は兼好の人生觀が如何に藝術化して表現されて居るかといふ所に重要な點もあるかと思ふ。こゝにも文學史的立場と文學評論史的立場との區別を認められると思ふ

以上の如くして文學史と文學評論史との區別を認めたいのであるが、同時にその兩者の密接なる關係も忘れることは出來ないし、兩者を統一するものとしてのより高き立場としての文學精神的、文學理念史的立場を考へられるのであるが、しかし對象としての創作史と評論史とはその高き段階に在るそれぞれの段階として扱ふことが第一に要求されるのである。

この文學評論は創作と關係の深い事は理論的に見ても肯定せられる。こゝで批評と創作との關係を概括して見る批評的精神は文學として表現されたものをあます所なく觀照する事によつて深く内へ入つてゆかうとする精神、即ち内省的反省の精神であるに對して、創作的精神は内なるものを表現する精神である。即ち行爲の精神である。而して創作的作用は情意が初めにあらはれて、次に理性もしくは知性が働いてくるに對して、批評的作用は初めに知性が作用し次に情意の發動する傾向があるのである。この作品を批評する過程を見ると、先づその何であるかといふのを知る作用から始まる。而してこの作用は知的な作用であつて作品を部分の上から或は全體の上から綜觀してこれを理解し、その本質をつかむといふ作業は理性によつてこれを示すことが出來るのである。而してその觀照によつて作品の眞なるものを見究め得た上で、その作品に對する感情が起り、その作品を味ふことが出來るのである。而して更にこに對してその意味と價値とをはつきり認めることが出來るのである。この批評の過程を見ると、情意の作用もあるの

であるが、第一に作用するものは理性や知性である。これに對して創作に於ては第一に作用するものは情意である點に相違がある。もとより一の情意を主とする創作的衝動が起つてその素材をとらへ、これを意識內に於て一の形に構成してそれを表現する過程には理性や知性の作用が大いに働くのである。殊に小說戯曲の如きにはその素材に對する感動を一の表現にまで完成させる過程には詩歌に比して遙かに多くの理性的作用が働くと思はれるのであるが、創作的衝動は情意から發すると思はれる。かくの如く見ると創作と批評とは反對の心的過程をとるやうであるが、それは全く異なつた心的作用ではなく、心的過程の方向の相違であるとすることが出來るのである。即ち批評は創作的作用の心理的過程を逆行して創作の動機にまで到達するといふことが出來るのである。而して更に創作の過程の中に批評的精神があらはれ、批評の過程の中に創作的精神が現れるといふことが言へる。即ち素材に對する感動が起つてそれを表現するまでには、その間に心の中に描かれてゆく內的表現に對して鑑賞し批判する事によつて、即ち理智的に反省する事によつてその表現をよりよくして行くと考へられるのである。即ち全き創造は創作と批評との二の精神を合せて即ち行爲と反省との統一によつてなされるのである。又批評の過程を見ても創作的精神の作用することは明らかである。ある學者は創作は美的表出であり、鑑賞批評は美的再表出の作用であると言つて居る所から見ても、そこに創作的意識が強く働くことは明らかである。たとへば一の自然を描いた作品を鑑賞批評する過程にはその表現を通じて、再び初めの自然を再現することによつて鑑賞をはつきりさせるのであるが、表現を通じて元の自然を再現する作用には創作的意識が全くなくては不可能と思はれるのである。かくの如く見る時、創作的精神と批評的精神とは同じ心的過程の方向の相違であるのみでなく創作的作用の中に批評の作用が加はり、また批評の作用の中に創作的作用が加はつて初めてそれ〴〵が全くされることを知るのであり、そこに兩者が密接な關係にある事を知るのである。もと

より批評的精神は行爲に對する反省の精神である故に創作的精神よりもおくれて生ずるのではあるが、しかし批評的精神が創作的精神に劣つて居るといふことは必ずしも言はれないのである。卽ち創造は單たる盲目的な行爲ではなく、行爲し而してその行爲を反省することによつてよりよき創造的活動をなすことが出來るからである。創作的精神と批評的精神とが相俟つて眞の創造的活動がなされるのである。

かくて理論的に見ても創作と批評との關係は密接であり、從つて文學史と文學評論史との關係も密接であり、兩者相俟つべきものと思ふのであるが、學問的對象としては前述したやうな限界をおいて見るべきと思ふのである。さうしてその點から文學評論史研究はそれ自身獨立した學問的對象であると同時に文學史研究の基礎的研究としても必要であると思ふのである。

なほ評論史研究に種々の扱方があり得ることに就いて一言しておきたい。

第一に解說的方法であつて、これは資料をあまさず蒐集整理するためには必要なる方法であつて、この立場から出發すべきであるが、學說をまとめて史的に考察するためには不十分である。殊に日本に於ける文學評論書は極めて不純であつて、文學論的見解も作品の序跋などに見られるものもあり、註釋書の中に散見するものもあり、隨筆の中に含められて居るものもあるので解說的方法はすべてを盡すためにも十分なる方法ではない。第二は列傳的の評論史である。評論家のすべての人物を網羅してあまさないやうにする方法である。この方法は解說的扱方を更に整理するには必要であつて、從來文學評論史の一方面としての日本歌學史の研究は多くこの方法によつて行はれたが、すべての評論家を網羅して組織を與へることは殆ど不可能であると思ふ。また明治以前には純粹たる評論家といふものは殆どないのであるから、この列傳的考察は文學史的組織から餘り出られないことになる。

第三には文學評論を全體として觀察せずに各形態論にわけて觀察する方法であつて、これは精細を期するためには適當であるが、これは一般文學史に於けると同じく各形態相互に關係する所が多いのであるから、歌論・俳論、もしくは小說論・戲曲論といふ一方面のみでは十分盡し得ない所があると思ふ。然しそれ〴〵の形態を主とした歌論史・俳論史等も別に存在し得べきであり、殊に日本文學評論史の上では歌論が最も中心をなしてゐたことは事實であり、殊に古代に於ては歌論に於て先づ文學評論の黎明が開かれたと見るべきであるから、歌論史が中心となるやうな傾向も生ずる。たゞ中世以降に於ては物語論・連歌論・能樂論・俳論・小說論といふ各方面に文學的自覺が現れてきたのであり、近世に於ても各形態のそれ〴〵の自覺の上にたつて居ることが多いから、各形態のみの扱方では文學論の全體的考察をなすには不十分なる點があると思ふ。第四には文學評論全體を時代思潮の背景のもとに文學意識や文學精神の發生展開を根柢において考察するのであつて、この方法ではすべての評論家を網羅しすべての評論書を集めるためには不都合もあるが評論史の精神をとらへるためには必要なる方法であると思ふ。

　さうして以上の扱方は獨立した方法といふよりも方法論的段階を示したものと言ふことが出來る。そのすべての方法を經過して全きを得るであらう。

三　日本文學評論史の區分

　日本の文學評論の發達は大體四期に分つことが出來る。卽ち古代中世と近世・最近世とであつて、古代は主として平安時代であり、中世は鎌倉室町時代であり、近世は江戶時代であり、最近世は明治時代であるが、この中で殊に區劃の明らかなのは近世と最近世との間である。これを一の立場から見れば近世までは美を中心とし、最近世からは眞

を中心とすると言ふことも出來る。近世まではものの眞實をはそのまゝに表現しないで、これを美化して表すに對して明治以後に於ては眞實をそのまゝに表すといふ所に尠くとも理想をおいてゐた意味に於て、美と眞とを對立させ得ることも出來るであらう。しかしこの眞の文學的意義といふ點に就いては種々問題があるのであつて、明治に於ける自然主義の評論家としての島村抱月氏も眞といふ事を中心とすると說いては居るが、自然主義の價値といふ論文に於て眞の文學的意義は美のためであるとし、眞も美の一要素であるとして居る。

今自然主義の場合にこれを當てはめると、其の所謂眞が含む道德的意義も此の意に於いて見出される。然しては畢竟實際的意義が眞といふ名を假つて快樂と相擁し以て美の要求を全うせんとするものである。自然主義は文學をして道德應用の門に降らしめた者では無い。眞といふことを特に標榜するのは在來の文藝が漸く套窩に陷つて、單なる空想の遊戲形式の器械のみとならんとするに對し、反動的に他の一面を提起して文藝に實際的意義の價値加はらざるべからざる所以を明にしたに過ぎぬと言つて居るのである。かういふ點から見れば明治時代の文學論に眞といふ要素が多く加はつて來たことは事實であるが、必ずしも美と對立する意味の眞ではないと言へるのである。しかしながらこの眞が多く加はつて來た事は明治時代以後の文學評論の特質である。即ち坪内逍遙氏の小說神髓に於て模寫、特に心理の模寫を說いたのを始めとして二葉亭の斷片的な語の中にもこの立場は見られるのであり、更に鷗外と逍遙氏との間に論爭された逍遙氏の沒理想といふ見地も、この立場を別の方面から說いたのである。もとよりこの間にも透谷等のやうな浪漫主義的文學論を說く派もあつたが、中心はこの寫實的流れであり、それが正岡子規の寫生論となり、また演劇に於ける活歷物となり、更に史劇論となつたのである。寫生論も最初は形の模寫、即ち寫形といふほどの意味から、生命を寫すといふ樣に進んで來たのであり、また戲曲論に於ては活歷物が形相の寫實であるに對して、史劇は精神の寫實ともいふべきであつた

のではあるが、何れも歌舞伎劇に比すれば寫實的傾向が濃厚であるのである。かういふ傾向が更に文學評論の上で最も強くなつたのが自然主義的理論である。この自然主義的理論に於てもその相違は多くあるのであつて、小杉天外氏等の形相寫實から進んで島村抱月氏等に於ては感情的自然主義と科學的自然主義、もしくは印象的自然主義と本來自然主義とに分けられて情的性質が加はつて居り、更に岩野泡鳴氏に於ては神秘的半獸主義もしくは新自然主義といふ名稱のもとに靈肉合致の境地が說かれて居るのであつて、こゝにも形相の寫實から內面的に入り更に理想主義へも向はんとする傾向があるのであるが、明治時代の文學論を通じて見られるものはこの寫實を中心とした精神であつたのである。これに對して明治以前の文學評論を見ると、かういふ傾向から離れて實を美化した境地であつたのである。
さういふ意味に於て明治以前に於ては全體に浪漫主義的主觀的傾向が中心となつて居るやうに思はれる。その間にもまた變化はあつたのであつて、最初の浪漫主義的傾向から象徵主義となり更に理想主義、功利主義にも轉化したと言ひ得ると思ふ。これを日本人の有した考へ方からいへばもののあはれ、幽玄、まことと勸善懲惡主義といふやうにも言ひ得ると思ふ。さうしてそれがまた古代、中世、近世の三の時期の主調となつて居ると思ふ。卽ち古代はもののあはれが主調であり、それは形式と內容との調和した古典主義的な傾向はあるがそこにあこがれを持つ點に於て浪漫主義的傾向を有するのである。さうしてその浪漫主義的傾向のゆきつまつた所から內面的追求に向ひそこに象徵的傾向となつたのが中世である。さうしてそれは幽玄、或は有心といふ精神によつて表現されるのである。この象徵主義的傾向はそれ以前の浪漫主義的傾向とともにそれ以後にも流れて居るが、近世に於てはまことを中心とした素樸な理想主義と、勸善懲惡思想を中心とした一種の功利主義とが文學論の主潮になつたやうな觀がある。さうしてこの功利主義のゆきつまつた所から新しい寫實主義が起つて來たのが明治以後の文學評論と思ふのである。

かういふ立場にたつて更に明治以前の文學評論の發達を概觀して見ると古代は前にも述べた如く浪漫主義的立場であり、もののあはれを中心とした時代である。このもののあはれはものの中に見出したあはれであり、對象に即して起る感動であるが、次第にその感動が類型化され、その類型化された感動で物を見るやうになるのである。それは自然に形式化された感情であり、そこに形式と内容との調和を主とするやうになるのである。所謂心と詞とはそれであつて、この心と詞との調和といふ事が強くとかれるのであるが、そこから形を整へることが主となつて修辭學的となるのである。かくの如き傾向を導き出したのは古代に於て文學評論の起つた原因からも來て居る。即ち日本の文學評論の起つた内的動機としては次第に反省的精神の起つた點があげられるが、外的動機として詩論の輸入や勅撰集の勃興や歌合の行はれたといふ點を擧げられるのであつて、是等の點が自然に形式的修辭學的傾向を導き出したと思ふ。支那詩論の影響をうけて先づ作られたのは空海の文鏡秘府論であつて、空海が留學僧として支那にあつた間に得た詩論の知識を綜合したと思はれるのであつて、空海獨自の見解は尠いとするもよく綜合せられ組織化せられた點に注意すべきである。而して空海は詩の内容をも說いて居るが、その大部分は形式的であつて、音韻の技巧やその缺陷より起る病を說き、一方に詩の分類を說いて居るのである。この形式的修辭論が平安時代の歌論の上に大きな影響を與へたと思ふ。即ち歌經標式を始め四式の如きもそれであるが、貫之の古今序や公任の新撰髓腦にしても心即ち詩的内容を重んじて居るが、一方に形式的修辭的方面を重んじて居るのであり、寧ろこの方に多くの力を費されて居るのである。而してこれは文學評論の起つた他の原因である撰集や歌合からも同樣な結果を生じたものと思ふ。撰集も多くの歌から選ぶるには形式的修辭學的の立場を批判の標準とする方が容易であり、殊に歌合に於てはそれが便利であつたと思ふ。即ち一首一首の歌の修辭的缺陷を發見して勝負を決するのである。この意味に於て平安時代の歌論の成立の

原因から見ても修辭學的にならざるを得なかつたのである。然しながら一面には風情や餘情を重んじそれが古今集から後拾遺、金葉、詞花、千載といふ樣に歌風の異なるに從つて歌論の上にも變化が行はれたのである。殊に平安末期に於ては餘情卽ちもののあはれの內容にも次第に變遷を加へて客觀の中に風情を見出さんとし、單なる優美から自然の靜寂に眼を開いてきてこゝに幽玄といふ樣な觀念を生じてきた所に變遷を認め得るのである。

中世の文學評論は幽玄論の成立する所から始まるのであるが、この幽玄は俊成等によつて文學論の中心となつたのであり、形態を通じて現れる內容であつて、それを餘情と稱した。この餘情をより本質的に見たのが定家の心であり、この心といふ點を中心として意識せられる所に定家の有心といふ觀念も生じたのである。この境地は象徵的といふ事も言はれようが、幽玄から有心への展開は餘情から心への發展であるとともに、また特殊性として靜寂美と妖艶美との相違でもあつた。その後の爲家等に於ては傳統的な考が多く支配して來たのであるが、一方にこの心が次第に枯淡になり、平淡の中に深い味を見出さうとしたのである。鎌倉時代の歌論書として比較的綜合的である野守鏡は半ばは宗教的見解を示して居り、同時にこの平淡味を主張して居る。而して中世の後期である室町時代に至つて傳統的と宗教的傾向は殊に甚しくなつて來る。さうして後期になるに從つて從來歌論が中心であつた文學評論の範圍が擴大して物語論の外に連歌や謠曲の各方面に於ける評論的見解が見られるが、何れの方面にも傳統的と幽玄有心を中心とする宗教的傾向は見られる。歌論に於ては前期について二條冷泉の二派が對立して居るが、二條派の頓阿、冷泉家の耕雲や正徹、心敬に於ても此思想は見られるのである。彼等の見地によれば、幽玄も心をかざらない眞實のものが體得する境地であつて、迷と煩惱とを去つた宗教的境地であると考へられたのである。耕雲の如きは歌道に對する精進を說いて、一大事を心にかけた人の心に大疑團をいだく樣に、念々に歌の道を思ふ時には自然に事象にふれてそこに歌が

作られるとして居るのである。かくの如き宗教的見地は他の方面にも見られる。源氏物語を始め物語の批評を記した無名草子を見ても阿彌陀如來と法華經とを最高のものとし、源氏物語の中に法華經の一偈一句もないのが第一の難點であるとして居るのである。又連歌に就いても二條良基は天竺の偈であるといひ、又菩薩の因緣であることを肯定して居るのである。又謠曲論に於ても六輪一露等に於て宗教的解脱の過程を說いて居るのである。而してこれらの宗教的態度の中に傳統的精神が現れて、古今傳授やその他の祕傳の如きが尊崇されて居るのである。がこの全體の宗教的精神、或は象徴的精神の中に浪漫的にしてかつ古典的なもののあはれが見られるのである。たとへば無名草子にしても宗教的であると同時に一方に情趣を重んじその立場から作中の構想や性格を觀察して居る如きそれであり、また世阿彌の藝術論にしてもものまねを說き花をとき、また創作過程を說いて居る如き宗教的見地にとらはれないすぐれたる藝術的立場とする事が出來るのである。かくの如くにして中世に於ては餘りに宗教的にとらはれて居る點もあるが、その間に注意すべき見解も極めて多いのであつて、古代の文學評論が修辭的に囚はれながら、ただ文學に關する重要なる基調を語つて居るのと同樣である。さうしてこの古代の優美な情趣を重んずる浪漫的なもののあはれの文學論と中世の靜寂の境地から出發して居る象徴的な幽玄の境地とは近世に於ける文學評論の中にも流れては居るが、更に新しい文學論が生み出されて居る。

近世の文學評論は文學形態の上から言へば歌論、俳論、小說戲曲にわたつてそれぞれ評論が行はれて居り、形態論の上では別々の見解が見られるのであつて、たとへば歌に於ける歌格研究の如き、俳諧に於ける方式の如き著しきものであるが、內容の上から見ると、歌論に於ける新古今主義や源氏物語の批評に於ける宣長等の立場は古代に於ける浪漫主義的な文學論を繼承したものと思はれる。調和した華麗や優美が常に中心として理想となつて居たやうに思はれ

る。もとより新古今主義の中に多少とも幽玄の境地も意識されては居るが、在滿や宣長等が新古今集に於て認めた立場は浪漫主義的なもののあはれであつたと思ふ。さうして蕪村の俳論にも多少これに近いものがあると思ふ。

次に中世の象徴主義的な幽玄論は芭蕉を中心とした俳論に於て繼承せられて居るのである。芭蕉の俳論は去來抄その他芭蕉の遺語によつて知られるのであつて、不易流行の説や「さび」・「しをり」・「位」・「細み」の見解等があるが、その中心とする所は「さび」の一語でも現されるのであつて、この境地を以て自然と人間と藝術とを統一しようとしたのであるが、この「さび」は定家等の中世の幽玄・有心論に比較するとき生活的意味が多いことは事實であるがその基調に於て共通するものが多いのである。幽玄は直ちにさびの精神と接續するのである。

かういふもののあはれと幽玄との二の傾向の外に近世に於て注意すべき文學觀のながれは、なぐさみとかをかしみといふ遊戲本位の立場もあるが、殊に注意すべきはまことを中心とした理想主義的な文學觀と勸善懲惡主義を中心とした功利主義的な文學觀である。このまことの立場は宗武や眞淵等の萬葉主義の歌論や小澤蘆庵のたゞことうたや香川景樹の誠實等の古今主義の歌論に於て見られる所である。萬葉主義と古今主義とは非常に相違する一面があるが眞淵が眞情を説き、景樹が誠實を説いた點に於て共通するものがある。それはある意味に於て素樸なる上代への復歸であるとともに現代へ立脚することであつて、この點から大隈言道の現代的な歌論も生れてくるのである。かういふ眞實主義の歌論は一方に於て鬼貫の俳論とも共通するものがある。鬼貫の俳論は中世歌論の平淡味からも影響をうけたと思はれるが、俗談平話を主張し、まことの外に俳諧なしといつた見地に蘆庵のたゞことうたと同一立場であるのである。かういふ立場は道德的要素もあると思ふがそれは極めて素樸な立場であり、原始道德であるのであるが、この道德的立場が一層鮮明になり、儒教道德の精神のもとに文學論の上に主張せられたのが勸善懲惡主義的立場である。

これは安藤爲章の紫家七論の如き古典の物語に加へた解釋の上にも見られるが、また馬琴等のとなへた小說戲曲論に於てこの立場は主張せられた所である。それは紫家七論の如く古典に對する解釋といふよりは創作態度としてこの立場が用ゐられたのであつて、それは時代精神としての儒敎道德と文學としての戀愛等の描寫とを一致させる方便として、即ちいかなる惡を描いてもそれによつて善に到達する過程を描いたとする所に許容せられるためであるのであるが、またかくの如き道德的精神が自ら人間の要求する所でもあつたであらう。とにかくかくの如き立場は文學を道德に隷屬せしめた點もなかつたではないと思ふ。そこに文學の功利主義的立場が見られるのである。

かういふやうに近世の文學評論は種々の傾向があるのであるが、その近世の文學論として注意せられるのはまことと勸善懲惡主義の文學評論であるのである。そこに近世に於ける理想主義と功利主義との立場が見られるのである。さうしてこの立場から解放されて眞・寫實を中心とする事に目覺めたのが明治以後であるのであるが、それ以前の文學評論の潮流を見ると、以上のやうな時代的變遷があると思ふのである。

二　古代に於ける隨筆・物語論と歌論との關係

一　形態論の相互關係

文學評論が日本に於て先づ歌論の上に現れたことは事實であるが、更に他の物語論や連歌論、能樂論、俳論、小說戲曲論や新體詩論にその見解が現れてきたのである。それは歌論の見解をそれらの形態論の上に適用したと言へるとともに、日本の文學評論が先づ歌論の上に現れて、次第に他の形態論に及んだと見ることも出來る。こゝでは歌論が

他の文學形態論とどういふ關係があるかといふ點を考へて見たいのであるが、主なる二三の問題に就いて考察する。

第一に古代に於ける歌論と日記隨筆・物語論との關係を考へる。

日本に於ける文學批評が歌論に於て先づ發生したことは、和歌の撰集や歌合等が文學論を引き起す重要な外的動機となつたことからも說明される。かくして古今集序や歌論書の成立といふ事によつて文學論としての歌論が成立したのである。かくして成立した歌論が、歌論としての展開を示すとともに他の形態論の上に關係してくるのであるが、かういふ點で先づ注意されるのは歌論と源氏物語等に見られる紫式部の物語論との關係である。源氏物語の作られた時代は、道長が權力を占めて紫式部、清少納言を初め閨秀作歌の輩出した時代であり、物語が文學の形式の上に於て最も榮えたのであるが、歌の方面に於ては拾遺集の撰せられた時代である。拾遺集には抄本の拾遺抄があつてその前後の關係に問題があり、また撰者も花山天皇の撰であるといふ說と公任撰といふ二說があるのであるが、公任がその撰に與つて力があつた事は言ふまでもないのであつて、この時代に於ける歌界殊にその批評史上の中心人物は公任であつたのである。が同時に源氏物語、枕草子の作者である紫式部、清少納言によつていだかれた文學觀はまた注意する必要があると思ふ。紫式部の觀照的靜觀的な傾向や清少納言の理智的な態度はその根柢に於て文學に對する反省と自覺とをすでにもたらして居るのである。さういふ文學に對する自覺と反省とは自然にその作品の中に反映して居るのであり、また作品をかりて端的に述べてさへ居ると思ふのである。さうして自分は清少納言と紫式部と公任の三人の立場の上に興味ある事實を推測するのである。具體的に言へば蜻蛉日記の考へた寫實的立場をうけて清少納言はその立場を自ら創作の上に實行しながら文學觀としては浪漫主義的立場としてのものゝあはれを重んじ、それが更に紫式部の立場にはつきり現れて居るのであり、更に公任に於てはものゝあはれを中心とするとともに、ものゝあはれよ

り一歩を進めた象徴的な餘情論を意識して居ると思はれるのである。これはまた文學形態論としては日記隨筆と物語と歌との相關關係を語るものではないかと思ふ。さうしてこの點から導かれてくる點として源氏物語が浪漫主義的な態度で書かれたこと、また平安時代に於ては紫式部よりもより寫實的な立場をとつた作家のあつたこと、さうしてこの寫實的立場から紫式部が影響されて居ると言はれると思ふ。是等の假説を清少納言の隨筆觀と源氏物語の中の螢の卷に現れる物語觀とを中心として少しく檢討して見たいのである。

二　日記隨筆論

第一に寫實的から浪漫的への展開に對して日記隨筆の中に見える次の二の見解を舉げたい。蜻蛉日記の初めに

世の中におほかる古物語の端などを見れば、世に多かる空言だにあり。人にもあらぬ身の上まで書き日記して珍しきさまにも有りなん。天が下の人の品たかきやと問はん例しにもせよかしと覺ゆるも、過ぎし年月頃の事も覺束なかりければ、さても有りぬべき事なん多かりける。

とある。また枕草子を見るとその最後の段の枕草子の成立を述べた所に

世の中のをかしき事、人のめでたしなど思ふべき事などえり出でて、歌などをも木草鳥蟲をもいひ出したらばこそ思ふほどよりはわろし、心見つなりともそしられめ。只心ひとつにおのづから思ふことをたはぶれに書きつけたれば、物に立ちまじり人なみなるべき耳をも聞くべきものかはと思ひしに云々。

とある。この二の文はそれぞれ蜻蛉日記及び枕草子の創作態度を語る重要なる個所であるが、同時にこゝから二人の作者の文學觀を導き出すことが出來るであらう。蜻蛉日記の作者が「世に多かる空言だにあり」といつた言の中には

現在の物語には寫實的でない、空想的なものが多いといふ事と、同時に寫實的な文學が存在し得べきであるといふ見解とが見える。これは蜻蛉日記が心理的描寫の驚くべき精確と緻密と相俟つて、蜻蛉日記の作者の文學としての自覺がこゝに至つて居ると認められる。蜻蛉日記の作者はその文學論の具體的な表現として蜻蛉日記を製作したと言つてもよいであらう。蜻蛉日記の作者はその文學論としてまことを愛し、寫實を重んじて居つたのである。これを清少納言の言に比すると注意すべき相違が見出される。もとより清少納言のこの言には清少納言のある程度の謙遜もしくは皮肉の意もあるかも知れないが、大體に於て清少納言の眞實の感想であつたと見たい。さうしてこれによると批評の對象となり得べきものは風情あり情趣あるべきことをえり出だして表現したものであるのであつて、たゞ自然に思ふ事を書いたものは批評せらるべき價値はないとしたのである。この批評の對象となり得べきものが文學としてすぐれたるものであり、更に一歩を進めて文學そのものの本質に近いものであるとするならば、清少納言の文學觀もそこから伺ふことが出來るのである。人生のありのまゝの姿、心に自然に浮び來ることは必ずしも悉く世の中のをかし事ではないのである。世の中のをかしき事は現實の中からえり出だされたものである。

而して彼女が枕草子なるものを經驗もしくは感想をそのまゝに書き記したものであつて、批評の對象たるべきものではないとしたのは、現實そのものは直ちに文學の世界ではなく經驗世界のある一部分にのみ文學の世界があり得ると考へてゐたと見ることが出來る。

かくの如く見る時、清少納言の文學觀の中には蜻蛉日記の作者の如くまこと或は寫實を中心とした文學の存在を認めたとは異なつてまことそのまゝの表現から進んで、浪漫的な傾向を中心とした文學觀を抱いてゐたと言はれるのである。我々が今枕草子を見て感ずる事は、その現實味のゆたかな感覺のなま〳〵しい所である。その現實的な所は蜻

蜻蛉日記とも共通するものがある。しかし當時に於ては現實そのまゝである事は文學としての中心とする意義ではなくして、その現實味を特殊なをかしきものとする所に、批評の對象となるべき文學があり得るといふ事は、淸少納言の考へて居つた事と思はれる。たゞそのをかしきといふ內容が平安時代の他の作家に比して感覺的であり、一面に於て、理智的內容を有してゐる事は言へると思ふ。ともあれ枕草子がその作品に於て蜻蛉日記と同じやうに寫實的であることは明らかである。

さうしてこの點は日記隨筆文學の形態の本質論ともなり得るのであるが、この日記・隨筆に於けるまこともしくは寫實は上古文學、殊に萬葉集の精神から來てゐるといふことも言へるであらう。歌と日記隨筆とは何れも主觀的自己中心の文學である點に一致して居る。殊に萬葉集の卷五や卷十七以下の卷が憶良もしくは家持等の歌日記である點からもそれが直ちに平安時代の日記隨筆に接續するといふことが言へるであらう。もとより歌と日記隨筆との間には大きな相違點も存する。萬葉集の卷五や卷十七以下が憶良もしくは家持等の歌日記であるといふ事は言へるにしても、それは日記的に歌を蒐錄したのであつて、どこまでも歌を中心として居るのであり、從つて抒情的である。然るに平安時代の日記隨筆は歌をも挾んで居るけれども、物語のやうに歌を中心としてその間を連結するものではなく、散文的敍述を主體として歌はそれにそへられたものに過ぎないのであり、從つて內省的であり觀照的である。

これは歌の製作態度と日記隨筆の製作態度とが異なつて居るためであると思ふ。卽ち歌には感情の高潮をその動機とするに對して、日記隨筆にはその感情を止揚せしめて、自己を反省する所にその製作態度がある。日記隨筆にはあくまでも內へ潛まりゆく所にその傾向があり、それだけ內觀的であるのである。さうして更に注意すべき相違點は歌はその感情をいかに表現するかといふ點に重要なる點がある。これは平安時代に至つて藝術意識が明らかになるほど

甚しくなるが、日記隨筆はその表現に於てはその觀照し內觀した世界をそのまゝに表現するのである。卽ち表現といふ事が日記隨筆では、第二義的第三義的になるのである。さうしてこの表現といふ事に文學の重要なる方面があるこすれば、この表現を第二義的第三義的に見る所に日記隨筆を文學として見る上の大きなさまたげがあるわけである。製作動機から言つて日記隨筆は純粹文學ではないとも言へる。さういふ點に歌と日記隨筆との大きい相違はあるが、それにも拘らず寫實もしくはまことといふ點に萬葉の歌日記から日記隨筆への類似點があると思ふのである。さうして蜻蛉日記の作者は自覺的にこのまこともしくは寫實を文學觀の中心として居たかに見えるが、淸少納言になると、文學觀としてはもののあはれを重んずるやうになつて來たのである。

　もののあはれに關しては別の機會に述べたが[註]、こゝに一言すると、ものの中に見出したあはれであり、事象にふれておこる感動であるのである。貫之が古今序に「心に思ふことをみるものきくものにつけて言ひ出だせるなり」と言つた如く事象にふれて起る感動である。たゞその感動が次第に固定し類型化されてくるに從つて、形式的な感情となり、またこの形式的な感情でものを見るやうになつて次第にものの範圍も限定されて來たのである。さうしてそこにもののあはれは著しく限定された且つ形式的な感情を主とするに至るのである。從つて文學として創作する場合に生生とした新鮮な感情をとらへるよりも、これを如何に形式感情に適應するやうに表現するかといふ所に中心を置くやうになつたのである。さうしてそこに美があつたのである。かういふ傾向はもののあはれが詩學や歌論に於ける修辭的傾向と相共通するものをもつ所以であつて、この如何に表現するかといふ所から細密な修辭學的な病をも作り出してそれを標準とするに至るのである。

　さうしてこの修辭學的標準を重んずる事は文學に於ける心よりもその表現を重んずる傾向を示すものである。尠く

とも心のみで、表現卽ち言葉や姿を顧みないといふ立場ではなかつたのである。むしろ理想としてはまことをよりよく表現するといふ所にあつたのである。從つてなまのまゝの感情をそのまゝに素樸に現す事は文學的美的な趣が乏しいのである。力強い感情はこれを抑制して調和を得た感情として表現すべきである。以上のやうな點からもののあはれの立場がものの中に見だしたあはれ、對象に卽して起る感動を中心としながら、それが類型的感動を主とし、また修辭的傾向とも結合し、同時に調和的傾向を有するとともに優美性が基礎となつてゐる點をも知られると思ふ。かういふ立場は平安時代の中期に至つて完成したと思はれるのであるが、この立場から見れば日記隨筆は生の經驗をそのまゝに表現して居る點に於て美的もしくは文學的範疇以外のものであつたと思ふ。結果として文學的ではあり得ても、製作動機の上から見ると文學的であり美的であるためには餘りに現實的であり、寫實的であつたと思ふのである。かく見ると枕草子に於て、おのづから思ふ事を書いたのであつて、えりいでたものでないから、批評を超越して居るとあるのは、このもののあはれの立場にたつて居ると言ひ得るのである。そこに蜻蛉日記の作者の文學論との相違が見られる。尠くとも清少納言は時代の文學觀としてのもののあはれをかゝる意味に解して居つたと思はれるのである。さうして彼女自身も意識的にはそれ以外の文學觀を自覺して居つたのではないと思ふ。彼女は一面には理智的であつたが、嚴密な意味に於ける批評的精神は尠かつたと思はれる。彼女がしば〳〵漢文の知識を應用した警句を放つてそれが宮廷に於て非常な好評を博した時むしろ意外に感じたらしく思はれる。卽ち彼女は彼女の自覺した文學觀といふよりは、彼女の意識しない天才的な鋭い感覺によつて自らに創作をなし得たのであつて、彼女の懷いた文學觀としては時代の文學觀であるもののあはれの立場を知識的にうけいれて居るに過ぎなかつたと思ふ。或は清少納言はまことから、もののあはれへの展開の過渡に立つて自分の立場を確立し得なかつたと見られなからうか。

註。日本文學概說第一章「もののあはれ」の項參照。「もののあはれ」に就いては村岡典嗣氏その他諸家のすぐれた解釋も多く發表されて居る。

三 物語論

さうしてこのもののあはれの立場は紫式部に於ては清少納言よりもより本質的になつて居ると思ふのである。清少納言はもののあはれを理想としたにしても、彼女自らの作品や生活はもののあはれと必ずしも合致しなかつたに對して、紫式部はその文學觀のみならず作品や生活に於ても、この立場に一致して居つたと思ふ。それは紫式部日記に於ても先づ見られる所である。紫式部日記に於ては極力めやすきことが主張せられ、調和的世界に美を認めて居るのである。喜びに對しても狂熱する事なく反省する心地は、このめやすきことを喜んだために外ならないのである。當時の女性の批評論の中に和泉式部と清少納言とを非難して赤染衞門を推賞したのは、情熱とすはじけた態度をきらつてめやすき事、調和せる感情情趣を推賞したためと思ふ。式部の是等の三者に對する批評は單に歌の批評のみならずその人格批評を主として居るのであるが、その人格のさながらに現れて居る所の彼等の作品に對する批評とも見られるのである。この調和を愛した態度は種々の方面に現れて居るのであつて、道長の娘の彰子の御腹に皇子の生れられた喜びのために、感情の平靜を忘れた道長に反感を抱くのも、この點から來て居ると思はれるのである。

さうしてこの態度は端的な彼女の觀察や經驗の生の表現である日記に於てのみならず、その作品としての源氏物語の中にも見られるのである。既に源氏物語といふ作品そのものが、このもののあはれを基調とすることは宣長が詠歌疑條に源氏物語の中からもののあはれといふ語を十三ひろひあげて論じてある如くであつて、源氏物語の精神は人生

のさながらの姿を表現したといふよりは、人生に即して感ずるあはれが基調となつて居るのである。人生を離れた世界ではない所にものの存在がはつきりして居るが、決してものそのものではなくしてその中に見出したあはれであるのである。さうして多少類型化されたあはれを以て、もの即ち人生を見て居るのである。そこに一面には寫實的傾向が多いに拘らず、根柢に於て理想的浪漫的である所以と思ふ。しかしかういふ作品そのものの考察はこゝでは省略することにして、源氏物語の螢の卷の一節に見える物語觀は批評史の上に於ても閑却することの出來ない重要なる評論であると思はれる。この螢の卷を注意したのは舊註にも見られるが、その眞義を明らかにしたのは本居宣長であるといつてもよい。中世に於ては佛教的もしくは教訓的に解するためにその自然のまゝの解釋を妨げて居るに對して、宣長は[註一]何等の成心なくそのまゝに解して居るのである。

第一に考察されるのは物語は寫實であるか、どうかといふ點である。この點は源氏物語の解釋に於てかなり重要な點で明治以後に於ても議論のある所であるが、源氏物語の物語論を見ると物語といふものは純粹寫實ではなく、僞をうつした點が多いとするのである。この點は螢の卷の論の初めに玉葛等が物語や繪に親んで居るのを見ていつた言葉に

あなむつかし。女こそ物うるさからず人に欺かれむと生れたるものなれ。こゝらの中にまことはいと少からむをかつしる〳〵、かゝるすゞろごとに心を移し、はかられ給ひてあつかはしきさみだれ髮の亂るゝも知らでかき給ふよ

といふ所にまことはいと少いといふ事を前提として居ることが知られる。かういふ意味に於て物語は日記隨筆のやうに心に思ふことをそのまゝ描き、現實そのまゝを寫實的にかいたものではないのである。それはもののあはれの立場から見ても物語が文學であるために當然の事であつたのである。しかしまことは尠いにしても全然僞ではないのである。これは彼が物語の起源目的として善惡につけて世界の人の有樣の中でみるにもあかず聞くにもあまることを後世

に傳へたいと思ふことを、心だけに收める事が出來ないで記したのが物語となつたのであるといふ言でも明らかである。卽ち現實の社會の中で特に强く感動したことを記すといふ中に、現實のものにふれた、卽ちものの上にたつて居る事は明らかであつて、單なる空想から作りあげられたものではないのである。描寫の素材となるものはあくまでもものの上にたつて居るのであるが、決してものそのものではない、卽ちものの上に特に感動せられたものであつて、卽ち枕草子にいふえりいでたものであるのである。從つてよきことを描く時にはよきことを特にえりいだし、反對にあしきことをかくにはあしきさまの著しいことを描くのである。現實世界では善も惡も特に明らかでないが、物語では特にそれが明らかに區別され强調されて描かれる。卽ち現實そのものの中の特殊な感動される事を描くのである。それによつて現實そのものに全く無關係のものではないが、此世ならぬものが現れるのである。卽ち光源氏の如き人物は、これを分解すれば全然空想的の人でなく現實の上に存するのであるが、現實の中からえりいでたものであつて、現實そのまゝの人物ではないのである。末摘花の如き人物も一面をえりいでて作られた人物であつて現實人そのまゝではないのである。しかしそれは全然いつはりではないのである。從つて時に强調していつはりを描いてもそれが現實らしくないことであつてはならない、まことらしい事でなくてはならないのである。この點は主として素材の方面からいつたのであらうが、とにかくかくの如く現實の上に卽してそれを美化しもしくは感動化されたものでなくてはならないのである。こゝに物語が寫實ではないが寫實的となるのである。人生の理想化でありたがら寫實的客觀的である所以であつて、紫式部も必ずこの現實に卽してこれを理想化するといふ事を物語の本質として考へたと思はれる。さうしてこの現實の理想化といふ事は結局に於て人生のあらうとするもしくはあるべきことを描くといふことになる。その意味に於て物語は人生の理想を現したものであるといふ事になるのである。この點は螢の卷に於て源氏が物語は

いつはりが多いといつたのに對して、玉葛が

げにいつはりなれたる人やさま〴〵にさもくみ侍らん。たゞいとまことのことゝこそ思ひ給へられけれ、

といつた場合に、むしろ玉葛が物語を非難しすぎるとして人生の理想としては日本紀よりも物語の方に眞實のものがあるとして居るのである。

日本紀などはたゞかたそばぞかし、これらにこそみち〴〵しくくはしきことはあらめ。

といふ言は、物語に對する強い眞實性を認めて居るといひ得る。卽ち人生の道は物語によつて却つて示されると考へたのである。これは前の言と多少矛盾するやうにさへ見られるが、物語の中に人生のあらうとする方向が現れて居ると見ることが出來るのである。それは文學の要素上からいふと物語の素材の上から見た立場と表現內容の上から見た立場とにすることが出來る。卽ち素材の上から見ると現實の上にたつて居るが、現實的眞實ではなく、いつはりもある。しかしかういふ素材の上に現れた表現內容は眞實性を中心とする人間のあらうとする世界がそこに現れて居るといふ事が言へるのである。それは現實の理想化の世界であるにしても、人間のあらうとして眞實に求める世界であるのである。かういふ所に式部の物語の本質としては眞實性、まことを根柢に有する所の理想的浪漫的精神であつたといひ得るのである。然らば次に式部があらうとする世界は何であつたかといふ點が起るが、螢の卷に於てよきとあしきといふ事をくりかへし說いて居る。また

ひとつむねにあたりて菩提と煩惱とのへだたりなん、この人のよきあしきばかりのことはかはりける。

の如き言を述べて居るのであつて、是等を表面的の意味に解すれば、式部が道德觀を根柢にもち、もしくは宗教的教理をといたといふ考も出て來るのであり、舊註はむしろさういふ意味に解するのであるが、しかしかくの如き文を見

ると物語に於てよきこともあしきことも描き、そのよきあしきの區別は菩提と煩惱との區別の如き相違があるのであるが、しかし式部はあしきをしりぞけて、よきを主張し、煩惱をしりぞけて菩提をすゝめるといふ意味は何等といて居らないのである。よきこともあしきこともすべて現實のまことの相としてその中で心を動かすことをえりいでて記すといふのである。卽ち人生の上にこのよきあしきといふ相を見て、それを人生の事實と見て居るのみであつて、彼女の心を動かすこと、もしくは理想化といふ事とは別の立場で見て居るのである。こゝに彼女の理想化といふ事が道德や宗敎に於けるあるべき世界ではなくして、心の上に於けるあらうとする世界であつた事が知られるのである。戀愛に陶醉する心持は決してあるべき世界ではないが、しかしあらうとする世界である。あらうとする世界であり、心を動かす世界であるがために記すのであつて、その外に何等の倫理的もしくは宗敎的の意味はないのである。この意味に於て螢の卷の本文を文學的に解釋すればかういふやうになるのであつて、こゝにものの上にたつた浪漫的精神を中心として居るのであり、それは倫理的もしくは宗敎的に於けるあるべき世界を描いたものではなく、どこまでも感情的にあらうとする世界を描いたといふ事がいはれるのであつて、かういふ立場をかなり論理的に記して居る所に式部の物語觀がはつきりして居るのみならず、當時の文學觀を正しく自覺して居つたといへる。むしろ式部はさういふ立場をはつきり自覺して記して居る所にかくの如き物語觀もしくは文學觀が、この一文によつてはじめて完成したといふ事が出來るのである。もののあはれの文學觀は式部によつてはじめて完成し、それがその時代の文學觀を支配して居つたと見られるのである。しかしもとより紫式部はこのもののあはれがやゝもすれば形式的に流れる點を非難して居る。感情を失つた、心を失つたたゞ形ばかりを重視する點を非難して居るのである。これは前にもあげた玉葛の卷に於て髓腦書を非難した點にも見られるが、また煩瑣な修辭を弄した歌を非難した點にも見られるのである。たと

へば行幸の巻に

ふたかたにいひもてゆけば玉くしげわが身はなれぬかけごなりけり

の歌に對して「よくも玉くしげにまつはれたるかな」と源氏の口をかりて冷笑し又末摘花が

我身こそうらみられけれから衣君がたもとになれずとおもへば

といふと源氏が返しに

からごろもまたからごろもからごろもかへす〳〵もから衣かな

と無用の修辭を嘲笑した如き、歌の形式に對する非難を示して居る。しかし紫式部日記に和泉式部の歌を評して「歌はいとをかしきこと、ものおぼえ、歌のことはり、まことのうたよみざまにこそ侍らざめれ、口にまかせたることどもに、必ずをかしき、ふしの目とまる詠みそへ侍り」と大體推賞して居るが、しかしまことの歌よみざまでないとし、恥づかしげの歌よみでないとし、かつ赤染衞門の歌を「はかなき折節のこともそれこそ恥かしき口つきに侍れ」としたのは、紫式部が和泉式部の情熱的な歌を本格でないとして、形式内容のともかく整つた歌を本格であるとした見解が見られる。要するに紫式部はもののあはれの立場をその作品のみならず文學觀の上に於て完成せしめたものであつて而も餘り形式的にとらはれず、心と詞、内容と形式と調和した境地を理想として居つたと言へるのである。さうしてこの調和的境地は、當時の歌論と關係が深いのである。それは紫式部時代の歌論家としての公任の見解と比較せられる。公任に就いては紫式部日記にも「あなかしこ此わたりに若紫やさぶらふ」と源氏を禮讃したとあつて、紫式部とも交渉があり、ことに批評家として重きをなした公任の立場は當時の文學思想に於ける指導者の位置にあつたのである。さうして公任[註二]の見解は新撰髓腦や和歌九品によつて見る所によれば貫之の古今集序の傾向を推して心と詞との

調和の上に更に餘りの情を求めたのであり、この餘情に象徴的傾向を見得るのであるが、この餘情といふ點は公任に於てもまだはつきりした形をなしてゐないのであつて、平安後期から中世にかけて次第に成立してゆく見解であつた。むしろ公任の中心の見解は心と詞との調和主義に中心があつたのである。さうしてこの點は當時の物語論と大體同一であつて、むしろかういふ調和的なめやすさを中心とする歌論の見解が物語論によつて一層完全な成立を見たと思はれるのである。そこに歌論と物語論、ひいては文學形態論に於ける密接な相互關係を見得るのである。

　註一、註二。「歌學史の研究」第一章、一公任の新撰髓腦に就いて（歌と評論・昭和四年十一月）參照。

三　中世に於ける能樂論と歌論との關係

一　文學形態の意識の擴大

　中世に於ける形態論の相互關係に關して第一に言ふべきは、形態に對する意識の擴大といふ事である。古代に於ては歌論の外に物語論が源氏物語の一節等に見られたが、なほ全體として物語も歌の教養の立場から見るといふ傾向が著しかつた。さうして中世に於ては文學史的に見ても從來の和歌や物語や日記・隨筆以外に、詩歌の方面では連歌が勢力を得てきて居り、中世末期には俳諧も生れて居る。また古典劇として謠曲・狂言も生じて居るのであるが、文學論的に見ても各種の文學形態に對する自覺が次第に生ずるに至るのである。

　これを物語論に見ると純粹に物語を批判した無名草子が現れた外、弘安源氏論義その他物語評論は多く現れて居る。また短歌形態から分裂した連歌が文學の一形態として重きをなすとともに、これに對する論義も起り、また法式論も

現れるに至つた。また能樂論としての世阿彌や禪竹の見解の如きも最も注意される現象である。この文學の各形態に對するそれ〴〵の批評意識が起つたといふ事は文學に對する觀念がはつきりして來たことを證すると思ふ。即ち歌といふものの上にのみ築かれた文學論が文學の種々の形態の上に築かれる事によつて文學の概念がひろく從つて妥當となり來るべき事を暗示するものである。これは文學のみならず美術の如き他の藝術に於ても批評的意識が强くなり來つたのは、この時代殊に後期からではないかと思ふ。たゞしかし中世の文學評論がその範圍が廣くなり、そこに題材上に新しい問題が起つてきたに拘らず、その批評家はほゞ同一人もしくは同系統であつたのである。即ち中世前期の連歌や物語研究も定家・爲家や更に爲家から分れた二條・京極・冷泉の家々によつて行はれたのである。もとより頓阿の如き歌を中心としたに對して、二條良基は頓阿に就いて歌をも學んで居るが、中心は連歌であつた如き、また正徹が和歌を中心とするに對して心敬や宗祇が連歌を中心とする如き、また物語研究が一條兼良等によつて殊に行はれた如き多少系統を異にして居り、殊に能樂論の如きは別の系統をなして居るのであるが、しかし世阿彌にしても四座役者目錄の世阿彌傳によると

歌道文道神道諸々ノ道ヲモヨク窺ヒ大方ナル人ナリ、總テ今ニ世間ニモテハヤス好キ能謡ハ大體世阿ノ作ナリ。

とあつて、歌道にも通じて居たらしいのである。それはともかくとして中世の文學の各形態の研究が大體に於て傳統的な歌の家が中心となつて行はれたと見るべきである。そこに各形態論が同一の基調の上に立つて居るにしても、ともかく文學の各形態に意識的に目をむけたことは中世に於ける著しき現象と言ふべきである。さうした形態論の相互關係を見る上で著しき方面として、歌論と物語論との關係、歌論と連歌論との關係、歌論と能樂論との關係が擧げられるが、前二者に就いては既に私見を發表して居るから[註一]、こゝでは歌論と能樂論との關係を禪竹の見解に就いて考へ[註二]、

て見たい。

註一。源氏物語論の考察（國語と國文學、源氏物語號）
中世に於ける物語批評の考察（日本文學論纂所收）
中世文學論に於ける道と型（國語と國文學、中世文學號）

註二。能樂論を考へる上に世阿彌の見解を除くことは出來ないのであるが、本講座には西尾實氏の「世阿彌」、能勢朝次氏の「花傳書」の研究がすでに發表されて居る上に、歌論との關係は世阿彌よりも禪竹に於て寧ろ著しいと思はれるから、こゝでは禪竹を中心として考へることとした。

二　禪竹の能樂論と歌論との關係

はじめに禪竹の能樂論の文獻や年代的關係に就いて一言すると、禪竹の能樂論は禪竹集によつてまとめられて居る。禪竹集は禪竹の著八部、禪鳳の書四部の外に一休題頌、桃華老人中樂後證記、粟田口尊應准后猿樂記を合せてある。が禪竹の作は五音次第（享德四年五十一歲）、歌舞髓腦記、六輪一露（康正二年正月五十二歲）、拾玉得花（康正二年九月五十二歲）、五音三曲集（長祿四年十一月五十六歲）、至道要抄、禪竹文正應仁記、圓滿井座法式（應仁二年三月六十四歲）であるが、後の二書は直接藝術論にはふれてゐないのであり、五音次第、拾玉得花、五音三曲集は音曲等を分類して說いて居り、歌舞髓腦記、六輪一露、至道要抄の如きは分類が主になつて居るが綜合的に說かれて居る。殊に至道要抄は最も注意すべきものと思はれるのである。禪竹は世阿彌の著書が六十歲近くから以後に多く作られて居るのと異なつて五十歲代に大部分作られて居るのである。また禪竹の年齡は圓滿井座法式の奥書に

應仁二年三月廿日　山城壽山居　多賀庵堅翁

　　　　禪　竹（花押）

　　　　　　　六十四歲

とあるから應永十二年に生れたことになる。歿年については吉田博士は「今按禪竹は此緣起を以て絶筆として應仁二年五月仲夏までの間に死せりといふ事は下に見ゆる」休題頌の中に論證する如く」云々と言はれて居る。さうしてこの禪竹の年代を世阿彌ならびに、當時の最もすぐれた歌論家・連歌師の正徹、心敬、宗祇等と比較して見る。これらの生歿には種々の異論もあり殊に心敬には文明七年に七十九歲で歿したとする說と、七十歲で歿したとする說がある。今、正徹を長祿三年七十九歲で歿し、心敬を文明七年七十歲で歿、世阿彌を嘉吉三年八十一歲で歿、禪竹を應仁二年六十四歲で歿、宗祇を文龜二年八十二歲で歿したといふ說をとると、永享十二年には

　世阿彌七十八歲、正徹六十歲、禪竹三十六歲、心敬二十五歲、宗祇二十歲

となる。以上の年代的關係を見ると、世阿彌は正徹より十八歲若く（しかし著書によつて活動時代を調べると大體似て居るやうである。）心敬と禪竹とは大體同時代であつたとすることが出來る。殊に心敬が七十歲で歿したとする說をとると禪竹とは一歲の相違があるに過ぎない事になる。これに就いて應仁二年の心敬の比佐里言の中に能樂の事を記して

　猿樂にも世阿彌と云ふ者世に無雙不思議の事にて色々さまざまの能とも作り置き侍り。今の世の最一の上手といへる音阿彌今春太夫なども世阿彌が門流を學びつたへ侍り（中略）今春太夫父齋藤の上手と四十餘年ばかりは天下に名聲世中傳へ侍り

とあつて、心敬は世阿彌、音阿彌、禪竹等の能樂に於ける名聲を傳へきいて居つたのである。さうして心敬が應永時

代の隆盛なる藝道の跡を顧みて

程なく今の世に萬の道すたれ果て、名をえたる人ひとりも聞え侍らぬにて思ひ合するに應永の比永享年中に諸道の名匠出うせ侍るにや（比登里言）

とある所から見ると、應仁の亂時代に於て衰微に傾いたことは實際であつたと思ふ。さうして正徹と世阿彌とが大體同一の傾向をとつて最も藝術的立場をとり、それが更に心敬や禪竹によつて禪宗的影響による人生的傾向が起つてきたことも單に偶然な類似ではなく、時代の影響といふ事が大きかつたとも思ふ。應永時代までは比較的安泰で文化もさきにほつた、尠くとも室町文化のもつとも花やかな時代であつたのである。さういふ機運が先づ二條良基の鼓吹により連歌の上に現れたのであるが、更に正徹や世阿彌をも生み出したのである。一條兼良が正徹の草根集の序をかき、また禪竹をも保護された事は桃華老人の中樂後證記にも見える所であるが、とにかく應永を中心とした文學ならびに文學論が非常に藝術的になつたことは時代文化の影響のためもあると思ふ。さうして次に起つた應仁の亂時代を背景として居る心敬と禪竹とが宗教的傾向の強くなつたこともその點から說明されると思ふ。かういふ時代的背景を考慮に置いて次に禪竹を世阿彌のそれと比較しつゝ、歌論との關係を考察して見たい。

三　本質論に於ける關係

第一の問題は世阿彌の見解の中心ともなつて居るものまね、花、かゝり、幽玄等の語を禪竹は如何に考へて居るかといふ點から歌論との關係を見たいのであるが、是等の語の中でものまねといふ語は禪竹には殆ど用ゐられて居ないのである。たゞ歌舞髓腦記の中に世阿彌も分類した老體、女體、軍體を擧げた所に老體をば

是はまねの本風、老、女、軍の三體に於て一番也、歌舞二曲の本體なり

とあるまねが殆ど唯一である。この老體をまねの本風とする所から、まねが寫實といふ意味、尠くとも形相の寫實よりは精神の寫實といふ事を意味することを知るが、とにかくこのものまねといふ事は禪竹では殆ど注意されてはゐないのである。これは禪竹の見解は能樂の藝術的方面にふれることが尠かつたとともに、また禪竹の見解が世阿彌に比して主觀的であることを示すものであらう。また花といふことは禪竹も度々用ゐて居る。たとへば歌舞髓腦記に

此風又態はをさなくしかも花にて心は實也。たとへば其心あまりてこと葉たらざるがことし

とあり、また六輪一露の中に空輪をといて

至々テ、歌舞カレツキテ老木ニ花ノノコレルテイスクナク、無風ニナリテモトノ寿輪ニカヘル。

拾玉得花に

位をたて懸をさため、おかれし段此道のかゝみとしらへ、玉をみがき花をかざす体情幽華を本とす。

五音三曲集にも

古今のまな序にも和歌は其根を心地につけ、その花を詞林にひらくといへり。

されば心を種として花もさかゆくことばのはし紀の貫之まかきたるなり。

といふやうにある。是等の例を見ると、世阿彌に於ける花よりも歌の方の花、即ち古今集序以來見える花實の思想に於ける花に近い事を見るのである。歌に於ては花よりも實を重んずる傾向があつたが、世阿彌のいふ花はこの歌の花に出發しながら、實といふ事から離れて、むしろ實よりも重んずべきものとして花を考へて居つたのである。禪竹もまれには「老木ニ花ノノコレルテイスクナク」（六輪一露）ともいつて居るが、さうして世阿彌の九位にある正花風、

閑花風、妙花風等をそのまゝ襲つて居る意味に於て、花にもふれて居るが、世阿彌から獨立した彼自身の見解と見るべきものを見ると、多くは古今序の花をそのまゝ用ゐた場合が多いのである。從つて花が能樂の本質論として必ずしも重要ではなかつたのである。世阿彌に於ては花は非常に重要なる語であつたが、禪竹に於ては必ずしも重要ではなかつたと思はれるのである。かくの如く禪竹がものまねを殆ど用ゐず、花も世阿彌のやうに重要な語と見ず、かつ古今序のそれに近い意味で多く用ゐて居る所から見て禪竹の能樂論が世阿彌よりも歌論のそれに一層近い事を知るのである。同時に禪竹の立場が花よりも質を重んずる點が、能樂論の本質に於ても世阿彌の立場と重要な相違點を有することを示すものである。

然らば禪竹に於てはかゝりといふ語は如何に用ゐられたかといふに、この語は世阿彌と同樣に多く用ゐられて居り、世阿彌の立場とも大體近い意味に用ゐられたと思ふ。かゝりに就いては五音三曲集の中に節や文字・息や拍子等とともにかなり精細に說いて居るが、大體律美といふほどの意に用ゐたやうである。

> およそかゝりは詠吟の順路なり。水の高所より平地にくだるがごとく、うつくしく、吟のそゝりとくだるやうに節を付ると心得ていひくたすべし。字性のなまるも節のわるきも、かゝりだによければ幽玄の曲の懸なるべし。さればかゝりはたゞ曲のすがたなり。すがた幽玄に上果なるをかゝりの風姿とすべし。節たかにこわ〳〵しくて詠吟くだらざるを、下本(手)のかゝりと可知。
> かゝりは體、節は用なり。

とあるのはこれをよく示して居ると思ふ。「かゝりは體、節は用」とある所にも節の方は曲節そのものをいひ、かゝりの方は曲節や文字の上から自らにじみ出る律美をさしたものであらう。字がなまつても節の惡くても、かゝりさへよければ幽玄のかゝりとなるのであるから、文字やふしよりも更に根本的な韻律そのものをさして居るのである。か

かゝりも歌や連歌の方から出て居ることは、源承の愚管抄（源承口傳ともいふ）に「句のかゝりよろしからぬ歌」とあり、梵燈庵返答書に二條良基の言として「常に連歌はかゝり第一なり」とあるによつても知られるが、和歌はうたはれないだけに、言葉のつゞけがらの如き點をさして居るに對して、能樂は歌舞であるから自ら曲節の方に近づいて居るのであるが、曲節そのものよりは曲節の效果をさして居ることは世阿彌と同樣であるのである。かくの如く見ると禪竹に於て世阿彌と異なる點は第一にものまねと花とであると考へられるのであるが、このものまねを殆ど顧慮しないことは禪竹の能樂論をして世阿彌よりも單純にし、かつ狹くしたのであるが、花を比較的輕んじたことは幽玄そのものの解釋を世阿彌と異ならしめるに至つて居るのである。

然らば禪竹は幽玄を如何に解したかといふに、彼の見解の上から幽玄を用ゐて居る所を拾つて見ると、極めて多いのであつて、禪竹に於てもこの幽玄を能樂論の本質と考へて居つたと見られるのである。さうして禪竹に於てはものまねを殆ど說かなかつただけに、より多く幽玄といふ立場を尊重したと見られるのであるが、しかしその幽玄の解釋は世阿彌のやうに花と關係させることが尠くてむしろ實に近いやうに考へて居つたのである。少しく彼の用ゐた幽玄の語をひろつて見る。歌舞髓腦記に

心ふかくすがた幽玄にして、

又ほのかなる姿幽玄にあかなふ。

五音三曲集に

かゝりはたゞ曲のすがたなり、すがた幽玄に上果なるをかゝりの風姿とすべし。

とある所を見ると、心に對してすがたの方を大體さして居るやうに見える。かくすると禪竹に於ても幽玄美は表現美

であると解したやうに見えるが、しかしこれは單なる技巧美といふべきでなく、能樂の藝術的本質としての姿を考へて居つたのである。一方に

入ては幽玄のそこにてつし、出ては解脱の門にあそびて（歌舞髓腦記）

といひ

歌舞ノ體ナレバ此闇相又舞ノ息ナリ。態ヲウチステテモ闇相ニテ、レン續スル是又舞ノ命也。萬物ヲ生ルウツワモノナリ。是幽玄ノ根源也（六輪一露）

とある所を見ても、根源的なものをさしたことは知られるのである。闇相の中に幽玄の境はあるのであるが、この闇相は根源的のものである。同じく六輪一露の中に

物ミナカレツキテ、カスカニヲサナク、一音一聲鼓初キサス所ニカヘル、スナハチモトノ闇相ヲナス、

とあるのは、この闇相の本質的なものを示して居るのであり、幽玄もまたこゝに發して居るのである。かういふ言説をなほ拾つて見ても

種をしるは道、此道をしる心は骨力なり。それをやわらぐる滿風は肉身なり、それを猶ふかめて、うつくしくみするはうはかわなり。是幽玄也。かすかに深きは骨肉二をしれる心をうずめばなり。うはかはばかりはあさく、ちかきにて幽玄にてはあるまじきなり（五音三曲集）

とあり、殊に

幽玄音は無上第一の位也。此ゆふげん、おほくは人の心得ちがふ事あり、僞かざりことをたくみ、なやみてよはきを幽玄と心得るものあり、不可然、およそ幽玄の事は佛法・王法・神道につき更に私あるべからず。只肝要はつよき儀至て深く遠く、や

わりきて而も物にまけずとほりたる儀也。（中略）まことの性理を知らざるをば幽玄とは云べからず」（至道要抄）

といふ所に、その單なる技巧美ではなく本質的なものであり、根源的なものであることを知るのである。こゝに至ると世阿彌のいふ美しく柔和といふのとは異なつて、心敬の解する如き深さに徹した立場を言つたことを知るのである。かくすると所謂花よりも實に近い事を知るのである。さうして「戀慕を幽玄のかたへうときかたなるに似たり」（五音三曲集）とあるのも他の方面から傍證するものである。禪竹も一方には「心ふかく姿幽玄」と言つたり、また幽玄曲を

　是はかすかにふかく、聲あやをなして色に染香にめづるたぐひなり（拾玉得花）

とも言つて居る所を見ると、表現や技巧を無視したとは考へられないけれども、その中心とする所は藝術の本質的な深さであつたと思ふのである。幽玄といふ語は唐駱賓王の螢火賦にある

　委性命於幽玄、任物理於推遷

といふ語や臨濟禪師の臨濟錄にある

　寔情大難、佛法幽玄、解得可々地

を見ても、かゝる所に發生的語義があつたと思はれるが、餘情といふやうな意味になり、また愚秘抄や正徹・世阿彌等に於て妖艶もしくは美しく柔和といふやうな意味になつたものが、更に最初の語義にかへつたとも言はれるであらう。さうして殊に興味あるのは禪竹に於ては有心體もこの幽玄の一部分とし、この幽玄論の立場から解釋されて居ることである。即ち五音三曲集の幽玄の條を見ると、幽玄を分けて左にして居る。

　幽玄第一、心詞幽玄曲味

幽玄第二、行雲廻雪曲味
幽玄第三、見様曲味、見精體
幽玄第四、遠白體曲味
幽玄第五、有心體曲味

この中、第一が狭義の幽玄であつて

此曲味花紅葉の色めかしき風色にはあらず。心ほそくかすかに興に乘じて來、興つきて歸る。幽情の曲感なるべし。

と言つて居るのは前の幽玄論と一致するものである。さうして有心體に於ては

心ふかくまことしく、しかもにほひあるやうにうたふべき曲聲なり。

として、その例として

津の國の難波の春は夢なれや蘆の枯葉に風わたるなり

を舉げて居る。「心ふかくまことしく」は幽玄のそれと同樣であり、たゞ「にほひある」といふ所に幾分花やかな點が見えるのみである。さうして禪竹が更に註して

或和歌秘書に有心體をもて至極とすべしといへり、まことしからぬ事をたゞとさまかうさまに心ふかきやうによみたりとも、それをば有心體に攝して現世等の歌とは申べからず。有心體にもあまたの品あるべし。理世撫民等も是より出たる風味也。ただ心をふかくよむべしといへり、

とある所にもその點を明瞭に示して居ると思ふ。かくて禪竹が幽玄を心ふかき性質と解したと同じやうに、有心體をも同樣に解してきたことは禪竹の藝術の本質論が心の深さ、まことといふ所にあつたためと思ふ。そこに世阿彌の流

を引きながら世阿彌とはかなり異なつた本質論をいだいて居つたことを知るのである。

さうしてこの點から禪竹に於ては世阿彌が比較的輕んじた「たけ」とか「淡さ」といふ如き性質が重んじられてきたのに注意せられるのである。幽玄の五分類の中に見様や遠白體が加はつてきたのもそれを示すものである。もとより禪竹は遠白體を說明して

　いづれもゆうにたけありて、ほのかなる體曲なり

とあつて、「ゆう」とか「ほのか」といふ點を加へて居る所に、俊成等の解するやうに長高體と遠白體とを同一に見てゐないのである。即ち五音三曲集では長高體を祝言の中に加へて、

　くらゐふかくたけたかくして、まことにおよばざる曲體なるべし。

と言つて居る所にもそれが見られるであらう。がとにかく禪竹に於ては「たけ」といふ點が世阿彌よりも更に重んぜられてきて、花よりもこの方を多く說明して居るのは世阿彌と比して注意すべき相違點であると思ふ。

四　分類論に於ける關係

幽玄論を中心として禪竹の立場を考へたが、こゝで更に注意される第二の問題は分類論に於ける世阿彌との關係、ならびにこの分類論から見て禪竹の分類が歌の分類と關係する所が多いといふことである。

禪竹の分類を見ると世阿彌の分類を重要な基礎とはして居るけれども世阿彌の分類以外に出たものも多く、また世阿彌の分類を更に細く分類して居るのである。禪竹は殆ど分類が主であつた如く、各種の分類論を試みて居るが、禪竹の獨創的なもしくは從來の分類論に一步を進めて居るものを擧げると四つの分類を擧げたい。

1 六輪一露の分類

第一、壽輪　第二、竪輪　第三、住輪　第四、像輪

第五、破輪　第六、空輪

一露　（六輪一露）

2 十體論

第一、祝言　第二、幽玄　第三、戀慕　第四、哀傷

第五、闌曲　第六、麗體　第七、遠白體　第八、濶體　第九、有心體　第十、事可然體　（拾玉得花）

3 八音

第一、祝言音　第二、祝言曲　第三、遊曲　第四、幽玄音　第五、戀慕　第六、哀傷　第七、闌曲

第八、闌曲　（至道要抄）

4 祝言第一、治世安樂音の曲味

第二、理世撫民の曲味

第三、松體曲味

第四、行體曲味

第五、長高體曲味

幽玄第一、心詞幽玄曲味

皮味

二　中世に於ける能樂音と歌論との關係

第二、行雲廻雪曲味
第三、見樣曲味
第四、遠白體曲味
第五、有心體曲味
無常第一、濃體曲味
第二、麗體曲味
哀傷第一、魂白體（タマシロキテイ）曲味
第二、物哀體曲味
闌曲第一、拉鬼體曲味
第二、若聲體（ニャクセイテイ）曲味　（五音三曲集）

以上のやうな禪竹の分類の中で禪竹の最も獨創的な分類は六輪一露であるが、その他の中で吾道要抄の六音は世阿彌の五音曲をもとにして之を增補して居り、拾玉得花に見える十體は五音曲をもとにして、定家の十體論によつて補つてあり、また五音三曲集に見える分類は五音曲を十體論等によつて細分してあるのである。この點から禪竹の分類論が世阿彌からどれほど進展して居るかの問題が第一に起る。十體論と六音と五音三曲集の分類とは何れも世阿彌の五音曲を基礎として居るのであるが、六音を見ると祝言を世阿彌では一にして居るのを、祝言音と祝言曲とに分け、かつ遊曲と、闌曲に之を加へて居る所に相違がある。音と曲との相違は禪竹によれば、音は一なりそれ〳〵とそなはれる聲のそのまゝなる位也」とあり、曲の方は

すでに聲あやを成す位にて、曲にかゝれば出息延曲して始下、中上、終下し、圖相順路の曲體にうつる也。

とあつて音の方はそのまゝの技巧を加へないのをいひ、曲の方は技巧的な表現であるといふことになるから、表現上の問題である。また遊曲と閑曲とは一方は遊覽し、さゞめきかけて柳櫻をこきみだした體であるとし、閑曲は「此位みやびしづかにたけたる性位也」とあるから、一方は花やかなうき／＼とした曲であり、一方はしづかな曲であるとうして閑曲の方は幽玄曲に幾分似て居るが、禪竹のいふ幽玄曲が無上第一の心の深いのをさす所に相違があるのである。さうしてこの項目の增加の中で遊曲と閑曲との加はつたことは世阿彌よりも多方面な觀察の結果とも見られるが、それよりも世阿彌と禪竹との間に幽玄の解釋が異なつてきたからではなからうかと思ふ。世阿彌が幽玄を解した美しく柔和といふ如き性質は、禪竹の異なつた解釋のために幽玄の中から除かれたためにそれを補ふためにこの二を加へたとも見られる。卽ち遊曲と閑曲との二を併せる時に大體世阿彌の解した幽玄の意味が作られると思ふ。これは二人の分類論の上に於ける興味ある問題と思ふ。

然らば十體論はどうかといふに、これは五音曲としての祝言、幽玄、戀慕、哀傷、閑曲の外に、麗體、遠白體、濃體、有心體、事可然體を補つたものであるが、この新しく加へたものを見ると、定家の十體論にある名稱で遠白體は十體論では長高體になつて居るが、五音記で長高體の中に遠白體があり、意味も同樣である。かくてこの十體は五音曲と定家十體とを結合したものであるが、定家の十體論にのみあるものと、五音曲とを列擧すると

面白體	戀慕
幽玄體	幽玄曲
見樣體	祝言
有一節體	哀傷
拉鬼體	閑曲

となつて幽玄のみは一致し、闌曲と拉鬼體も意味からは一致するが、他の三は必ずしも一致しない。從つてこの十體論は五音曲の分類のより高き發展とは見られず、むしろ定家十體論、世阿彌の五音曲とを無理に折衷したものに過ぎない。文學の範疇論としての價値は八音に比して劣るが、禪竹が世阿彌の上にたちながら歌論の影響をより多くうけて居るといふ事を證することは出來るのである。この點は更に五音三曲集に於ても明瞭であるが、こゝには五音曲をより細密に考へただけ十體論よりは價値が多いと思ふ。即ち幽玄體を五に分けて狹い意味の幽玄の外に行雲廻雪、見樣、遠白體、有心體の四を加へたのは禪竹の考へた幽玄體の意味を分析的に考へる上から必要なる分類である。また祝言を濃體と無體にわけたのも、同態度を明瞭にさせるものである。世阿彌と文學の本質論の相違が自然分類を細目せしめるとともに一層分析的に進んで居る事を見られるのである。これは能樂そのものの藝術的研究の結果といふよりは、禪竹の内省的な思索の現れであつた爲に、能樂もしくは謠曲詞章に即した分類としては、却つて世阿彌の體を五音曲の方が安當性が多く、禪竹の分類は多少混雜して居る點があるが、思索の複雜さは見のがす事が出來ない。

さうしてこの點に關聯して禪竹の歌論的影響が世阿彌より著しいといふことは直ちに氣付く點である。世阿彌の藝術本質論も歌論と共通する點があると考へられるが、禪竹に於ては殊に著しいのである。前の十體にしても五音三曲集の分類にしても明らかに定家の分類論の影響をうけて居る事は言はれるのである。さうして殊に注意されるのは五音三曲集の分類には三五記の影響によることが尠くないといふことである。三五記と禪竹との關係は能勢朝次氏も既に注意されて居る所であるが、分類論の上から言つて五音の細分類に用ゐた行雲廻雪、遠白體等は三五記に見える名稱である。その上に説明を見ても五音三曲集は三五記を引く事が多い。例へば幽玄の中の行雲廻雪を説明して

或和歌秘書に行雲廻雪は幽玄のうちの優情艶勝て薄雲の月を帶たるよそほひ、飛雪の風にたゞよふ心ちして宮窓の內に影のり

かびうくらんといへり。

とあるが、これは三五記の中に

行雲廻雪の兩躰と申し、たゞ幽玄の中の餘情なり。但心あるべきにや。幽玄は惣稱行雲廻雪は別名なるべし。所詮幽玄といはるゝ歌の中になを勝れて薄雲の月をおほひたるよそほひ、飛雪の風にたゞよふけしきの心ちして、心詞の外にかげのうかびそへたらん歌を、行雲廻雪の躰と申べきとぞ亡父卿申されし。

とあるのと一致する。さうして殊に注意されるのは幽玄の解釋に就いて、三五記に

惣じて歌の心詞かすかに、たゞならぬ樣なり。

とあるのを見ると禪竹や心敬の幽玄の解釋と一致する點である。或は禪竹の幽玄論の出發點が三五記にあるとも言はれるのである。

さうして傳定家の歌論書の中に就いて見ると、同じく定家と傳へる愚秘抄の方ではこれらの名稱は大部分見られるが三五記と見解の異なつて居るのは注意すべきであつて行雲廻雪は「艶女の譬名なり」とあるのもむしろ正徹式の考へがあり、こゝに三五記と愚秘抄との作者に就いて同一人の著ではないといふ事にもなるが、それはこゝでは別問題として禪竹が三五記から影響されて居る事は注意される。また禪竹が皮肉骨の三體を多く用ゐて居るのは愚秘抄にも

皮肉骨の三を、十體によせあはせて心得侍らば拉鬼體、有心體、事可然體、麗體これは骨にあてなぞらふべし。濃體、有一節體、面白體此三は肉にかたどるべし。長高體、見樣體、幽玄體の三をば皮の體にのぞめ侍べし。

とあるのである。この三五記や愚秘抄の作者に就いては疑があるが、とにかく鎌倉末期もしくは南北朝までには作られたこれらの歌論書が禪竹に利用され、その分類論の上に用ゐられた事は歌論と能樂論との關係を見る上に注意され

るべきである。

以上の如くして、禪竹の分類論を通して世阿彌と歌論との影響の大きくあつた事を認められ、同時に禪竹の見解を出し得た點を見られたが、禪竹の分類論の中で歌論的影響から殆ど脫却して居り、同時に世阿彌の立場からも異なつて居る意味に於て注意されるのは六輪一露の分類である。即ち六輪一露は能樂の橫の分類よりは發達過程を中心として居る意味に於て世阿彌の九位と同性質にたつものであるが、一層統一され內省的になつて居る觀がある。但しこの六輪一露には

右此六輪一露ハ凡師命ノ心ヲ得テ記スルノミニアラズ、泊瀨觀世音大士ノ於夢中、覺悟スル旨觀音利生方便ノ說、一切衆生ノ戒道ナリ。仍テ觀音六輪トモ是ヲ號リ（六輪一露）

とあるが、十六部集には見えないのであるし、六輪一露そのものは世阿彌の見解ではなく、九位から暗示を得て立てたものであらう。

六輪一露に就いては松浦一氏の「文學の本質」の中に暗示的な解說があるが、世阿彌の九位と比較して考へて見る。

第一、壽輪
第二、竪輪
第三、住輪
第四、像輪
第五、破輪
第六、空輪
一露

の如くであるが、これを世阿彌の九位と比すると、世阿彌の方は花を中心とするだけ藝術的美を主として居るに對し、これは花の思想からは全く脱却して純粹に人生的になつて居る。禪竹によると壽輪は無相寂の位であり、竪輪は生の位であつて、「無相空寂ノ性海ヨリ有爲轉變ノ一波ヲ起セリ」としてある。住輪は住の位であつて、「色心ノ萬法、隨緣流動シテ生死涅槃更ニ顯レ流轉還滅極リナシ」とあるが生命ののびゆく相であらう。第四は異の位であつて現象界の多端な姿である。第五は滅の位で煩惱も卽菩提と顯れ、生死も涅槃に歸るとして居る。第六はまた最初の無相の一理に歸するとするのである。さうして一露は至極甚深の位であつて、雨露霜雪は皆消て只一露にまとまるやうであるとするのである。六輪の心をとして

玉をなしてかりの草葉にのぼりおつる花もちりなばもとの白露

とある。かく見るとこの六輪そのものが人生の道程のやうであるが、禪竹は壽輪、竪輪、住輪の三が無上の位であり、幽玄の根元であるとして居る所を見ると、後の三輪よりも重んじて居つたやうである。殊にこの六輪を九品に分けて六輪のはじめ三體は上品三體にわたり、像輪は中品、破輪は下品として、空輪一露は無上の果位、無碍自在の解脫、三昧の性位であるとする所を見ると、はじめの三輪が實在であり、後の三輪は現象界であるやうである。さうして又本質の世界から現象界に入り更に空となり本質に歸着するといふやうに見える。さうすると九位と比較すると妙花風が一露に當り、寵深花風や閑花風が壽輪、竪輪、住輪に當ると見られる。さうして廣精風が像輪に當ると見られる。

かくして九位よりはより內面的であるとともに現象をより輕んじて實在を重んじて居るやうである。それは藝術表現よりは內面的性命を重んじて居ることにもなる。とにかく六輪一露の分類は、禪竹の修行道や藝術の本質論に於て人生的になつて居ることを示すのであつて、彼が稽古の道をといて

わたくしに稽古の道を案ずるに、天地陰陽、日月星宿、神祇、佛法、人臣の道、一切の人のしわざに至るまで、佛性ならざる事なければ是又幽玄の境なり。されども佛性をしらざれば凡夫となり、幽玄のさかひをわきまへざれば俗にいやしくなりて高位に上る事なし（至道要抄）

といつた言と結びつけて、彼の世阿彌より異なつて居るのを見るのである。

以上考察した所によつて禪竹の藝術論に於ては幽玄を中心として見ても、また分類論から見ても歌論との關係が世阿彌よりもより多いとともに、また世阿彌の藝術的傾向よりは人生的傾向である事を見られるのである。かくてそれは正徹と心敬との關係と同一であつて、かつ世阿彌が正徹よりも複雑たる如く、禪竹も心敬よりは複雑であるのである。それはまた歌論の影響をうけながら能樂論がより複雑になつて居る所以でもある。

註。金春禪竹に關する一考察（國語國文の研究・昭和四年八月）能勢朝次氏。

四　近世に於ける小説戯曲論の考察

一　形態論の相互關係

近世に於ける形態論としては歌論の外に、俳論、物語論、小説論、戯曲論の如き著しきものであり、殊に俳論の如き、小説戯曲論の如きは近世的傾向の最も著しきものである。しかしかういふ形態論の相互の關係を見ると密接な關係があるのであつて、物語論に於けるもののあはれ論の如きは歌論に於ける本居宣長の石上私淑言に見える見解と類似點が多い、宣長に於ては源氏物語の歸納的研究の結果としてのもののあはれ論を歌論の上にも說いたと見られるが、

ともかく歌論と物語論とが關係の深い事は言ふまでもない。次に俳論は近世に於て新しく自覺せられた文學論であり、形態論であるやうであるが、しかしそれが中世の連歌論や古代以來の歌論と深い關係があるのである。形態的性質としては俳論は連歌の形態論を新しく見なほしたといふよりは連歌の原始的性質としての無心連歌もしくは栗本衆の連歌に復歸した感がある。が俳論の本質的方面に於ても歌論・連歌論の影響が極めて多い。もし俳論の變遷ををかしみの俳論から、貞門の古風の俳論となり鬼貫のまことの俳論と芭蕉のさびの俳論に於て一の完成を示し、更にやさしみを主とし古典美を中心とする蕪村の俳論となり、一茶のまことを根柢とするをかしみの俳論に至る過程にありとすれば、まことの俳論が歌論との影響の多い事は言ふまでもなく、さびの俳論も中世の幽玄の文學論の近世的再吟味と見られるし、蕪村の俳論にものゝあはれ的性質の多い事も明らかであらう。そこに歌論的な影響が著しいのである、これは狂歌論に於ても歌論の影響の多い事は狂歌初心抄を見ても明らかである。さうしてかういふ相互關係は近世の小說戲曲論に於ても多少は見られるのであつて近松の虛實皮膜の藝術觀が俳論の虛實の見解と近い事は明らかであり、また近松の藝術觀が世阿彌の能樂論と本質に於て關係の多い事も認められるであらう。かういふ意味で形態論の相互關係は密接であるが、こゝでは小說戲曲の本質觀とも見るべき方面の考察を少しく行つて見たいのである。

二　小說戲曲論の本質

近世における小說戲曲論は安藤爲章の紫家七論や本居宣長の源氏物語玉の小櫛のやうな古典的物語論は別として、平民文學としての小說戲曲論に於ては獨立に是等の批評や文學論を記した文獻は、馬琴の「本朝水滸傳を讀む幷にその批評」の如きもあるが、極めて尠いのである。而して文學評論としては小說戲曲作家の文學觀と小說戲曲作品の批

評との二方面となるのであるが、かくの如きものの見られる資料を斷片的に集めて見ると、第一の資料となるものは小說戲曲作品の序跋等であり、第二の資料となるものは遊女評判記や役者評判記等から導き出された種々の評判記（近世文藝類聚第十二には洒落本の評判記である戲作評判花折紙、黄表紙の評判記の繪草紙評判記菊壽草、稗史評判闔口八目等の評判記が二十五種集めてある）であると思ふ。こゝでは第一の方面から考へて見たいのであるが、この場合に作家の文學論として、たゞさみ本位といふ事と、勸善懲惡主義の立場とが重要たる見地である。

このたゞさみ本位といふ事は、近世の歌論や俳論に對して小說戲曲論の特質となる一の點であると思ふ。もとより歌論・俳論にも遊戲本位の見解もあり、また古道研究の餘戲であつたといふ點もあるが、景樹の如き芭蕉の如き藝術そのものに對して眞劍であり、生活即藝術といふ點にまで至つて居る立場も決して尠くない。それに反して小說戲曲論はなぐさみや娛樂本位の點が多かつたと思ふのである。近世前期に於ける近松門左衛門の藝術觀を見ても娛樂本位、觀衆本位であつたのであるが、近松半二の見解を見ても、この點が見られる。傳奇作書に見える「作者となる近道の事」といふ條に、作者となる方法を尋ねたのに對して、堂上の事實を知つたものは有職者となり、弓箭の故實を知るものは軍學者となり、佛教を覺悟したものは大和尚となり、聖經記典を記憶すれば博識の儒者となるのであつて、すべての事を正しく覺えたる事なく聞取法問耳學問であつて、根氣をつめて學ぶ事のならない自墮落者が則作者となるのであると答へたとある。この言によれば半二が淨瑠璃作者なるものを、一の事に徹底し得ない從つて何れの方面にも劣つたものであると見て居たと思はれる。そこに嚴肅たる創作態度を有せず戲曲小說たるものがたゞさみ本位であつた事を示すものである。

この傾向は多くの作家の共通に抱いた見解ではなかつたかと思ふ。尠くとも外面だけでも、このたゞさみ本位を標

榜して居つた事は明らかであつて、多くの作品の序や跋を見ても、ふざけた態度や藝術を第二義的のものとする見地が常に見られるのである。

たとへば一九の膝栗毛の序にも

そのあらましを宿帳の帖となしたるは、空尻の殼無體なるほんの噺の間座場もどき、ハイ賴ます賴ますと、この本の鹿島に序する事しかり。

とあり、また浮世風呂女湯卷自序にも

されど小な智嚢を糠袋ほど絞るとも久しい物々の十二銅ちよいと捻た趣向もなし。勿論叫てみねばならぬ女湯の別世界こんな物でもあらうかと淨湯の桶の當筒棒が竟に二冊の草紙となりぬ。

とある言葉にも、作品を遊戯本位に見て居た事を示すものであるが、この點を更に別の見解の上から明らかに示して居るのは馬琴である。馬琴が戯曲小說を學問的研究の下位において居た事は常に述べてゐる所である。里見八犬傳の第七輯の序にも

余不レ貴二虚文一所レ好乃經籍史傳舊記實錄已矣。

とあり、また八犬傳の回外剩筆に馬琴が弟子をとらない理由を記した所に

戯墨は讀書の餘樂にして吾眞面目にあらねども、是をもて旦暮に給し、又是をもて有用の書籍を購はんとてする也。素より宜き技なりとは思はず。

と述べて居る。卽ち馬琴に於ては創作そのものに多くの價値を存せず、たゞ生活のために、なすに過ぎないとするのである。これは爲章が紫式部を批評して男であるならば、史書をあむであらうが、女性であるがために小說によつた

のであるとする見地と同じく、戲曲小說の創作を、學問より低く評價して居つたのである。而して馬琴に於て創作は生活の資料を自己や出版者に與へると共に、婦女子の慰みとなるとするのであつた。

信言不レ美可三以警二後學一美言不レ信可三以娛二婦幼一

とする所に小說は婦幼のなぐさみとなると考へたのである。このなぐさみ本位の立場を考へて見るに、根本に於ては、藝術そのものに對する第一義的意義を認めない點から來て居ると思ふ。藝術至上主義的であると人生主義的であるとを問はず、それに對して眞劍なる態度があるならば、娛樂本位ではあり得ないと思ふ。このなぐさみ本位の態度は所謂藝道に遊ぶといふ態度とも異なると思ふ。藝道に遊ぶといふ態度はそれが實人生からは拘りたいものであつたにしても、その藝術そのものと一になる點に於て眞劍なるものがあるのである。かくの如く藝道そのものにも一となるを得ず、人生の高い教養となる事も出來ず、たゞ人生に對して婦女子の輕いなぐさみを與ふるものとして考へられたのである。

而してこのなぐさみ本位といふ事も、作者自身の創作態度といふ點もあるが、創作の目的から見て低級なる讀者や觀衆を豫想する所から來て居る點が多いと思ふ。馬琴の如きは創作そのものに對して、第一義的價値を置き得なかつたのであり、之を目的から言へば自己にとつては生活資料としてまた讀者の立場から見れば婦女子のなぐさみ娛樂といふ點に置いたのであるが、之を創作する場合に、全身の力をこめた事は、想像せられる所であり、書肆としばしば不和になつた事も、構想に苦心した逸話の殘つて居るのも、彼の創作態度はふざけたものでなかつた事を示してゐる。たゞ時代が戲曲小說よりも學問を重んじて、創作の讀者が婦女子に多いといふ傳統的事情のために、なぐさみ本位といふ事をとらねばならなかつたのであらう。而して一般に見ても、この低級なる讀者や觀衆を豫想する點に、戲

や俳句よりも小說戲曲がこのなぐさみ本位といふ事を一層多くした事は明らかであると思ふ。

然しこのなぐさみ本位の上に勸善懲惡主義的た見解が見られるのである。なぐさみ娛樂といふ事も人生に對する何等かの功利的觀念を有して居るが、この勸善懲惡主義的見解に於ては、道德的な立場にたつて居るものと思ふ。この勸善懲惡的立場はすでに安藤爲章の源氏物語論にも見られるのであつて、所謂道德的立場から罪惡とせられる戀愛等を文學の上で描く點と、道德的立場とを結びつける手段として行はれたと思ふが、近世の戲曲小說の上では殆ど作品の基調となつたのであつて、すでに八文字屋本にも世間娘容氣の序に

たゞ色にかへよと敎たき女の容氣をあつめて、直に題號して世の慰草となす而已。

とあり、世間子息氣質の序にも

梓に彫め、孝にすゝむる一助ならんかし

とある。

近世後期の戲曲小說に於ては、形式的にもこの立場をとらないものは殆どたかつたと思はれる。之を小說の上に見るに近松後期の種々なる形式をもつ小說をば、寫實的立場と理想的立場との二つに分ける事が出來るたらば、洒落本や滑稽本や人情本をば寫實的態度であるとし、讀本や合卷等は理想的立場を代表するものと思はれる。而して理想的立場のものが、この道德的立場である所の勸善懲惡思想を中心とする事は明らかであるが、寫實的傾向の多い滑稽本や人情本に於てもまたこの立場を標榜して居るのである。

三　勸善懲惡主義の基礎

先づはじめに勸善懲惡思想の根據となつて居る道德を見るに、儒學そのものよりも得て居るが、むしろ道話よりも當時民衆生活の上に力のあつた心學等から得たものが多いと思ふ。心學は道德や教訓を極めて卑近な言葉によつて說いたのであつて、元文四年になつた石田梅巖の都鄙問答等から始まつて多く讀まれて居るが、天保十年の柴田鳩翁の鳩翁道話の如きは最も代表的なものであると思はれる。この心學を見ると、勸善懲惡的な思想は明らかに見られるのであつて、たとへば安永九年になつた山東指月の勸善小話を見ても

人にあだし物をそこなふ時は、そのわざはひかならずいたる。たゞ積善は餘慶あり、積惡の餘殃あるを知り、ひといきたへども惡を同じうせず人そしれども善をわすれず。

といふやうに見える。

而して多くの實例として示される說話はこの立場にたつものが多いのである。この見解は直ちに小說戲曲に於ける勸善懲惡主義となるものと思ふ。

これを寫實的傾向の多い作家に就いて見ると三馬の如きにもこれを見る事が出來ると思ふ。浮世風呂や浮世床は寫實的傾向の作品として最も代表的のものであると思ふが、浮世風呂の最初に大意としてある見解を見ると、教訓的な立場にたつて居るのである。彼が

つらつらかんがみるに錢湯ほど捷徑の教諭なるはなし、

とするのであるが、その根據として錢湯に於ける裸形は人間の自然のまゝの姿を示して居る。そこには僞も見えもあり得ない。すべての形式から離れた主人も丁稚の區別もない。生れたまゝの姿がそこに現れるのである。そこにはすべての私がないのであるが、而も三馬によれば錢湯にも五常があるとする。[illegible]を我儕に用ひず、私なき中に關係が

行はれるのである。そこに自然のまゝの中に眞の私なき教が見出されるとするのである。彼が風呂や床屋をとつてうつしたのは、自然のまゝの人間の姿を見るといふ寫實的立場から見て最も至當である。而もその間に教を見ようとする所に教訓的立場が見られるのである。

而してこの自然のまゝの中に教を見ようとするのは、鳩翁が「仁と申す事は畢竟トント無理のないと申す事でござります」といふ立場と同様である。而して勸善懲惡的な立場から錢湯に於て五常にそむく行爲をすれば、直にあらはれるのであつて、ひそかに放屁をしても忽ちそれはあらはれるのであり、喧嘩口論喜怒哀樂の高聲御無用の言葉を守らなければ、仕舞湯に入損ひ入浴をことわられるのである。かくて三馬によれば三史五經は丸薬の如きであるに對して、稗官野史は水あめの如きであつて、素より漫戯の書であつても、心を用ゐて讀む時には「懲惡邪正の行狀はおのづからに曉得する」事が出來るのである。かくの如く三馬の如きにも教訓的態度を中心として居るのであるが、また寫實的に人情を寫す事を主眼とし、また道徳的に見て淫蕩的な描寫をなすに拘らず教訓を標榜するのであつて、春水が教訓亭といつたのもそれを示すものであり、また全體の構想の上から言つて善惡が最後には歸着する所を得るのも、この勸善懲惡主義的見解を形式だけでもとつて居つた事は明らかであると思ふ。

既に寫實的である滑稽本や人情本の如きが、この勸善懲惡主義をとるとすれば、理想的である讀本等が、この立場を殊に力強く表して居る事は勿論である。その代表者として馬琴を擧げる事が出來ると思ふ。里見八犬傳の毎輯毎に加へられた序は、この勸善懲惡主義の主張に外ならないのである。前にも述べた如く、馬琴は小説をば學問より劣つたものとして居つたのであるが、而もなほ小説が人生に對する多少の意義として、この勸善懲惡的道徳觀をこれに見出して居つた點にあるのである。たとへば第三輯の序にかくある。

余自少好事戲墨、然狗才遺馬尾老於閭巷、唯於其勸懲每編不讓古人、敢欲使婦幼到于善之域。

雖史筆無益於事、而寓以勸懲、則令讀之於婦幼可無害矣

そこにはこの立場に就いての彼の強い主張を見られると思ふ。第七輯の序にも

而して回外剩筆の中に頭陀をして

翁の物の本を作り給ふに、必勸善懲惡を旨としてよく興味をさとすことをし、こよなき善巧方便なる、

と言はしめて居る。彼が勸善懲惡主義を以て作品の中心として居る事は、是等によつても明らかであるが、然らば此の立場に於ける善と惡との對立、またそれと眞との關係といふ點に就いて馬琴はいかに考へて居つたかといふ點に就いて更に少しく考へて見たいと思ふ。

四　勸善懲惡思想に於ける善惡と眞善美

馬琴は善惡の對立を明らかに認めて居つたと思はれる。近世說美少年錄の序の中に

善美あるときは醜惡なきことを得ざるの義

といつて居るのも、この對立を認めて居るといへる。

馬琴の作品はこの善と惡とを對立的に見て、最後に因果應報によつて善が榮えるといふ觀念を具體化したものであると考へる。而して彼の善惡の觀念はもとより當時の一般道德から來た善と惡とに外ならないのであつて、彼獨自の見解は見られないのである。たとへば彼の善惡の觀念の具體的に現れて居る作品の上に考へて見るに、八犬傳に於ける八犬士は彼の考へる善の觀念を分解して表したものと思はれるのであつて、仁義禮智忠信孝悌は即ち善の内容であ

り、惡は是等の道德律と相反する觀念である。而して是等の總ての德目を具へたものが善であるが、必ずしも是等を全部具へずしても一の方面にすぐれて居れば、善人であつたと思ふ。卽ちこの一點にしても全きならば、田夫野人もまた善であるのである。而して是等は多く男性によつて表されて居るが、女性に於ては貞操節義といふ點が善の主要なる德目であつたのであつて、馬琴の描く女性の善なるものは貞婦であり、惡なるものは淫婦であるといふ點に、多少の例外を除いては判然區別されて居るのを感ずるのである。

かくて彼の勸善懲惡主義は斯くの如く意識された善そのものを高揚するといふ所に中心があり、この點が彼の藝術觀の根本ともなるものと思ふが、この善と美もしくは眞との關係を見る所に馬琴の立場が一層明らかになると思ふ。馬琴に於ては善と美とは大體に於て一致する觀念であつたと思ふ。近世說美少年錄の序に

その美たるや眉目の美あり。又眞性の美なるあり。惡にも亦相貌の醜惡あり。心術の醜惡あり。かゝれば容貌は美醜といふともその性毒惡なるものは惡少年といはまくのみ。又容止は醜しともその性の美たらんものは美少年とこれをいはん。まいて性と容止と共に善美なるものは是眞の美少年ならずや。

とある。この文に於て美と惡とを對立的に擧げて居る點からも、美と善とに對する明確なる區別はなかつたと思ふ。殊に形狀の美と稟性の美との中で稟性の美を重んじ、この稟性の美が美と醜とを區別すべき根本的要素であると考へた所に美が內面的になつて居る事を感ずるものであり、その點から善と一致するに至るのである。もとより馬琴も美に形狀の美と稟性の美との區別を設けて兩者ともに美なるものが、眞の美であると考へた所に美と善との區別は見えるのであつて美には形式と內容本質とがあり、その中の內容であり本質的のものが、善であると考へられるのである。卽ち之を文學の上から見ればもとより形式的美をも重んずるが、文學の中心となるものは內容的美卽ち善であつた

と考へたと思はれる。かくて馬琴によれば文學と道德とは本質に於ては、相反するものではないと考へられたと思はれるが、彼が形式的美を認めて居る所に、文學と道德との區別も存すると考へたのである。この點は眞と美もしくは善との關係に於て見られるのである。

馬琴はもとより文學に於て眞を必要としなかつたと思ふ。むしろ眞と美とは相反する觀念であつたと思ふ。前に擧げた

信言不レ美……美言不レ信

といふのも信と美とは相反するのであるが、回外剰筆の中にも

今吾綴り創ぬる里見八犬傳は架空の言のみ。事實を正すに要なけれども云々

とある。玉石童子訓にも

さるを克思はざる者、其正史に合ざると歳月の錯へるを語りて論ずるもあるは笑ふべし。唯是稗官架空の言、只情態を寫し得て且善を勸め惡をこらすを作者の本意となせるたり。

とある。卽ち歴史的實の上にたつ事をも求めなかつたのである。また八犬傳の八犬士が幼少にして智鋭のすぐれたのは不自然であるとして、小説は人情を穿つ所に長所があるのに、人情にそむくのは不自然であるとするに對して、馬琴は傳ふる所の神童の例をひいて之を辯明して居るが、そこにも彼が現實や事實といふ事を目的とせず、それを不自然と思はれるほどに理想化する態度を見得るのである。而してこの理想化の方法としては、彼は善惡の因果によつて、現實や或は歴史的事實に、新たなる解釋を加へるのである。現實の事實を見ても、歴史的事實を見ても、善惡の因果應報が行はれない點が多いのである。

これをば善惡の因果應報によつて理想化するのである。俠客傳の序の中にも、自己の解釋により舊記之闕を補ふといつて居るが、闕を補ふのは、藤村博士が「舊記の闕を補ふと云ふが、實は想像を以て事件を構成して、彼の理想、彼の因果應報思想を滿足さすることをいふので、決して別に史料を搜索して、これに由つて舊記の闕を補ひ、舊史の誤を正すといふのでないことは小說の性質に鑑みて言ふまでもあるまい」と言はれた如く、善惡の因果律に適合しない舊記の事實を因果律によつて改める事をさして居るのである。かくの如くして馬琴は美と眞とは兩立し難いとして小說戲曲は美の上にたつ以上眞ではあり得ないと考へて居る。極端なる理想主義者としての馬琴がかくの如き見解をとつたのは寧ろ至當であると思ふ。三馬等が眞と美とを一致させようとして矛盾と破綻とを來したのに對して徹底して居るとも考へられる。

然しながら馬琴は小說戲曲に於て美を重んじては居るが、彼の見解として眞を美より重んじて居つたではないかと思ふ。彼によれば美は眞よりも婦幼の慰めとなり、從つて婦幼に勸善懲惡の思想を示すためには有效であるが、高い意味に於ては價値のないものである。彼が虛文を貴ばずして經籍史傳、舊記を好むといつたのは、小說戲曲に於ける美を、史傳等の實よりも低く評價して居る點から出發して居ると思ふ。かくの如くして馬琴は眞善美の關係に於て眞を重んじて居るが、文學は美であると考へて居り、そこに文學に於て高い意義を見出す事をしなかつたと思はれる。

が更に考へるに馬琴が一面に於て小說戲曲が舊記の闕を補ふといつて居る點から見て、虛の中に眞實を見出さうとして居つたと思はれる。現實には多く現れない眞實が美の本質であり、即ち善であると考へたのではないかと思ふ。眞があるが儘の眞實ならば、善はあるべき眞實である。このあるべき眞實即ち善をば、なぐさみ本位や善惡の因果應報といふ美の形式によつてあらはす所に美があると考へたのではないかと思ふ。

彼が玉石童子訓の序の中に稗史小說をば

　或は是を無用の技とし、或ひは是を有用の物とす。無用の中に有用あり、有用の中に無用なきにあらず。

といつたのも是を示して居る。かくて彼が眞よりも輕くみたのは美の形式であつて、美の本質である善は眞よりも更に重んじたのであり、これによつて舊記や現實を補ふ事が出來ると考へたと思はれる。

　彼が稗史小說をば貴ばずといひながら、生涯を是に沒頭して盲目になつても筆をたゝなかつたのは、生活の資といふ點はあつたにしても、なほそこに舊記、實錄に求めて得られざる善の世界を創造しようとする意識があつたと見る事も必ずしも不當ではないと思ふ。

　もとより馬琴の勸善懲惡思想にも、極めて多くの遊戲的分子があり、また藝術の手段であつた點も多いと思ふ。卽ち彼の實際の作品に於ける不純なる描寫と、極端なる善惡の因果應報の如きは、これを示すものであるが、少くとも馬琴に於ては是等は所謂形狀の美であり美の形式であつて、美の本質である所の勸善懲惡主義が、浮薄ながらも馬琴の藝術觀の根柢となり得たと思ふのである。しかし一般に近世後期の小說戲曲論に於ける勸善懲惡主義は、只單なる手段であつた點が多いと思ふ。殊に洒落本や人情本の如きに於て、敎訓を標榜し勸善懲惡主義をとるに至つては浮薄なる描寫をなす事と、時代を支配する道德思想とを結びつける手段であつた外何物でもなかつたと思ふ。京傳の通言總籬に廓へ遊ぶ事を記しながらはしがきに論語の損友三を示したものと述べて居る如き、また人情本が敎訓を標榜する如きはこれである。

　かくの如き手段としての勸善懲惡思想は、淨瑠璃や脚本にも見られる所であつて、何故に手段としても勸善懲惡主義をとらねばならなかつたかといふに、これにはもとより種々の理由が存し得ると思ふ。外的な理由としては儒敎道

德が時代を支配し、儒教主義の幕府が禁令を下して風俗壞亂の書物を取締るに至つた事である。馬琴を除いて多くの作家は手鎖その他の罰に處せられて居るのである、之に對してその罰を免れるために勸善懲惡思想を標榜する事によつて、戀愛や性慾生活の描寫にも、教訓を附會しようとした事である。人情本の如きはそれであつたと思ふ。しかしまた一面には讀者の好尚を豫想した點もあると思ふ。人間の本性には道德性の存在を否定しがたいと思ふ。善を同情し惡をにくむのは人間の至情であると思ふ。この善なるものが虐遇に陷り惡が榮えることは人間の心理に不滿を與へると思ふ。卽ち善なるものはあらゆる苦痛と迫害との後に目的を達し、惡が亡されることによつて人間の感情は滿足されると思ふ。それを求める事は純粹な藝術鑑賞の作用ではないとするも、現實的感情として存し得る。卽ち勸善懲惡主義は一般の讀者の興味と滿足とをそゝる點に於て最も必要なる手段であつたのである。近世の小說にこの勸善懲惡的思想が存した事は、この二つの理由が主なるものであつたと思ふ。而して作者に於ても道德的精神を多少たりとも意識して居つたためもあり得ると思ふ。

註。馬琴研究（日本文學講座近世篇、藤村作博士）その他本章に說く所藤村先生の所說に負ふ所が尠くない。

五　最近世に於ける新體詩論の傾向

一　形態論の相互關係

最近世（明治）に於ける文學評論は文學的自覺の高まるとともに、外國の美學的思潮の影響をうけて、文學評論に組織的傾向が生じて來た。さうして明治文學の新しい機運が坪内逍遙氏の小說神髓や二葉亭四迷の浮雲によつて現れ

ただけに小說が文學形態として最も花々しい活躍を示したのであり、小說史が明治文學史の中樞形態をなして居る感があるが、これは文學評論に於ても同樣であつて、文學評論も小說神髓以來小說形態論の上から行はれて居るのであり、自然主義論の如きも小說論を中心とし、もしくは併立して行はれて居るのである。しかし小說論と戲曲論もしくは詩歌論との關係は認められるのであつて、これを小說神髓によつてとなへられた寫實主義論にしても戲曲論に於ける史劇論によつて具體的に說かれて居るし、正岡子規の俳論や歌論の中心である寫生論はやはり寫實主義論の現れと見られる。また森鷗外等の說いた理想主義論は小說論に關係が深く北村透谷等の說いた浪漫主義は詩歌論に關係が深いやうであるが、しかし小說論・詩歌論に互に交涉して居るのである。また自然主義文學論が小說論を中心として說かれたにしてもそれが戲曲論や詩歌論にも影響を與へて居る事は、自然主義時代の近代劇論や、自然主義時代の岩野泡鳴の象徵詩論などによつて示される所である。卽ち文學形態の特殊的方面に於てはそれぞれ異なつて居るにしてもそれが本質論的方面になると互に交涉して居る事を示すのである。かういふ形態論の立場から、こゝでは具體的な一例として新體詩論を對象として明治の主なる評論家の見解の一端にふれて見たいのである。

二　新體詩論の成立

明治に於ける詩歌論として先づ第一に注意すべきは新しき形態としての新體詩を中心とした見解であり、歌論・俳論はやゝおくれて生じた。新體詩抄に於ける外山氏等の見解はその意味に於て先づ注意さるべきであるが（拙稿「明治初期の文學論」參照）次いで美妙・鷗外・忍月等の評論家によつて綿密に論ぜられ、更に樗牛・抱月・泡鳴等によつて說かれるに至つたのである。殊に、國民之友の第七卷から第八卷にかけて卽ち明治二十三年頃連載された山田美

妙齋の日本韻文論はその規模の大きい點に於て特に影響が大きく種々の批評をも生んだのである。これを鷗外の美妙齋主人の韻文論といふ批評によつて見るも石橋忍月や內田不知庵をはじめ多く論難を試みたのであつて、評論壇の上に最も注意すべき言說の一である。美妙はこの論より以前にも自ら新體詩を發表し、また種々の新體詩論をも發表して居るのであつて、例へば明治二十一年六月七月の女學雜誌に新體詩の二著書として、新撰讃美歌と、明治唱歌（大和田建樹氏）との批評をかゝげて居るが、新撰讃美歌に對して、宗教上の歌といふので等閑にするものもあるがこれのなつたのは一日本文學の一進歩とみなしてもいゝと思ひます」とあるから、讃美歌を新體詩の一種としてその文學的意義を認めてゐたことが知られるのである。これは明治初年すでに讃美歌がありながら、文學として認められなかつたに對して、美妙の見識を示すものである。かつこの批評の中で詩を說明して

　音調といふ束縛は有り、句數といふ制限はあり、其處で字を十分に使役して意味を十分に使役して、意味を十分に盡さうといふ、それが所謂詩の性質

であるとし、文章に比して遙かに困難な表現形式であるとして居るのは、詩の音調句數といふものに相當の注意をして居たことも知られるのである。また「抽象的の作に至つては元々通常の具體的の作よりも、一層の語句の適當を要し、且一段の拔出た思想を含むものですから、概して作に困難なのは言までも無い事です」とあるのは敍景や敍事の詩よりも抒情を困難としたのであつて卓見であると思ふ。かくて新體詩に對する見解は相當に早くから美妙には存してゐたのであるが、それが組織化されたのが日本韻文論である。さうして美妙の論は一言にしていふと、韻律論であつて、詩の本質的考察が尠いといふよりは詩の本質を韻律においたのであつて、その點に鷗外忍月等から非難を蒙つて居るのであるが、美妙が韻律を重んじたのは、[註一]彼の作つた新體詩が形式を常に尊重した點からも、また彼が散文に

於て[註二]言文一致を早くから稱へ、かつ言文一致に於て上流・中流・下流の言葉の中で初めは所謂「だ」調の下流言葉を用ゐ後には「です」調の中流言葉を用ゐたの等と相俟つて、美妙の最初からの見解であつたと思ふ。

註一。磯でつみたる　つぼすみれ
これみよがしの衣紋どの
色が黒むを潮かぜに
たゞならたれか吹かれうぞ（つぼすみれの一節）

註二。不知庵大人の御批評を拜見して御返答までに作つた懺悔文　美妙齋主人（明治二十一年十一月、女學雜誌）

二三の點を中心にして考へて見ると、先づ韻文とは何であるか、更に韻文と詩歌及び散文との關係はどうであるかといふ點に就いて考へるに、彼は節奏音調が韻文の唯一の特質であるとするのである。この節奏を中心として考へる時に散文にも節奏は存するといふ考へ方もあるのであるが、美妙はかくの如き見解の起るのは普通の音調と音樂上の音調（樂調即大節奏）とを同樣に見て居るからであつて、散文に全くの樂調を帶びて居るものがあれば、それは韻文であつて散文ではないとするのである。かくて彼によれば、八犬傳の中にある節奏の部分は韻文であつて散文ではないのである。即ち韻文と散文との區別は統一した文學作品を形態的に二分したものでなく、嚴密にいへば作品の形式的要素の分類である筈である。一體日本の文學を韻文と散文とに分つ事は一の立場であるが、作品をこの二つで區別しつくす事の困難なる事は何人も氣付く所である。が美妙の韻文散文は以上の如き點から見ると作品そのものよりは作品そのものの要素の分類の如きになるのであつて、この點に於ては異論はないのである。しかしながら美妙齋にあつては事實に於て韻文は詩歌と同一であり、かつ詩歌は節奏にあるとするのであつて、この點に於て美妙が韻文と詩

歌とを同一と見るのは韻文的要素と作品としての詩歌とを混同して居るやうに思はれるとともに、また彼の詩歌論が餘りに外形的であるといふ非難を免れないのである。卽ち鷗外の如きも韻文と詩との區別を見て居るのであるが、もし美妙の態度に從ふならば、節奏があれば韻文であり從つて詩であるのである。而してこの節奏音調に就いて日本の詩のそれは音數律が主であるとするのが普通の見解であるが、美妙齋は音數の外に高低の抑揚を認めて居るのであつて、揚ぐる音を長音とし、抑へる音を短音として居る。この點に就いて鷗外は

美妙子が抑揚律は將來の韻文をくみたつる法の基となるべきか、ならざるべきか、われ未だ豫言すること能はず。

として居るが、この抑揚律を主張したのは美妙の節奏論の特質であるのであつて、彼が國語のアクセント研究に功績があつた如く韻文論の上に多少の貢獻を見るのであるが、とにかく節奏音調を詩歌の唯一の特質とした美妙の見解によれば、福澤諭吉の世界國盡しの如きも本質的に於て韻文であり、詩歌であるのである。が、こゝに美妙齋の韻文論を詩歌の本質論と見た場合に不完全なる所があると思ふ。單に外形的な節奏を調へるのみでは韻文とはなり得ても本質的に見て詩歌とは言はれないのである。かくの如く美妙は韻律さへ整へれば本質的に詩歌とするのであるが、この見解から言へば詩歌の素材や內容は詩歌の本質的な要素とはならないのである。かくて、詩歌に於て素材としての思想觀念は重きをなさないのであり、また餘情主義を排斥して居るのである。彼が

思想に至つてはどうかと云ふに吾々には別段に是が韻文の思想卽ち詩思といふ物をまだ見たことが有りません、論者は言ひました。散文の思想卽ち文思は多く實で韻文の卽ち詩思は得て虛と。察するに論者の意は實を解して、形而下的、具體的、現實的、また虛を解して形而上的、抽象的、感情的との意でしやうが、ならば甚だ奇妙です、形而下的、具體的、現實的が何故に散文の獨占でしやう。之を固有の物と云ふは甚だ狹いはなしです。

とある。こゝで思想といふのは素材といふ意味と解せられるのであるが、この點に於ては美妙が詩歌としての特別の素材を認めなかつた事は本質的に見て異論はないと思ふが、一方に詩歌に於ける餘情を排斥して

　從來の歌人たちの言ふ餘情は吾々を以て見れば餘情で無くて注釋です

といひ、餘情主義は幼稚極まる說であるといつたのは必ずしも從ひがたいと思ふ。一體詩歌に於ける餘情は平安時代の藤原公任の和歌九品に餘りの心あるのを歌の理想とした邊りから始まつて居るが、始めは單に餘情といふ位の意味であつたが、この餘情が後には心として歌の本質的なものとなつたのである。三十一音の韻律的形態は詩歌にとつての本質的要素であるが、同時に形態を貫く內容としての餘情も詩歌の本質である筈である。故にこの點に就いては明治の詩歌論に於ても注意せられて居るのであつて、石橋忍月や森鷗外はこの點を重んじて居つたのである。忍月が小說論に於て外面よりも內面を重んじ、幽玄を說かうとした見解は、內面を素材的意味に用ゐたために鷗外によつて非難せられて鷗外は外面を通して內面を見、形態に卽して幽玄を見ようとしたのであるが、鷗外も忍月も詩歌に於て內容或ひは餘情を重んじた點に於て一致して居る。然るに美妙が餘情を退けて、たゞ節々、それも樂調のみを中心としたのは詩歌論としては不完全であると思ふ。近世の景樹も詩歌の本質を調において居たが彼にあつては誠實の現れとしての調であつて、誠實卽調の立場であり調は內在律にまで至つて居つたのであるが、美妙はたゞ單に樂調のみを中心とした所に偏狹な點があるのである。鷗外が美妙の韻文論を批評して

　美妙齋が韻文論は韻文をくみ立つる法を說きたるなり。韻文をくみ立つる法は純然たる詩形の論議にして能く詩の用をなすものなりとはいへども畢竟詩の本質の外にあり。

と批評したのは至當の見であるのである。殊に內田不知庵の如きは詩形を卑み韻格などは詩にとつて第二義的である

として、美妙が形を以て想を制しようとするのを笑つて、彼を押韻者と罵つたのは多少奇矯に失しては居るが、美妙の急所をついたものと言はれるのである。

かくの如く美妙は詩歌に於て素材や內容をむしろ第二義的として、音調を唯一の本質としたのであつて、內容を主とした他の多くの論者から非難もされたのであるが、この美妙の形式的立場からの發展として、眞實の感情や感動よりもむしろ空想を喜んだのである。而して彼の考へるやうな詩歌を災ひしたものとして不可思議論と實體論と理學の進步とを擧げて居る。不可思議論といふのは、彼によれば人の心の誠信の領分を掠めとるものであつて、あくまで知的に物を見て、知的に解釋することの出來ないものを不可思議としてこれを排斥しようとする立場である。實體論は所謂 realism の立場である。是等の實證的立場が詩歌を損ふとしたのは韻格のみを重んじ、空想を本位とする彼の詩歌論の當然の道であつたと思ふのであるが、こゝにも內容を輕んじ眞實を輕んじた美妙の詩歌論の缺陷が存すると思ふ。しかし一方に於て明治初期の新體詩抄等のとなへた、素材本位の詩觀のもつ缺點は美妙の詩觀によつて破られたと見られる。

註。美妙子にあたふる詩辨（國民之友）　內田不知庵
　　美妙齋に一言す（國民新聞）　　內田不知庵

三　新體詩論の展開

さうして美妙によつて韻文論が發表されて後新體詩論はその新體詩の創作と相俟つて次第に盛んになり來つたのである。美妙は新體詩の創作に於ても、感情或は內容よりも韻律を重んじたのであつて、それは新體詩抄等に見える素

材そのまゝにたゞ形式的韻律を與へるのみを以て詩歌とした立場から出發して一步を進めたものであるが、美妙以後の大體の傾向はかういふ形式主義から再び詩歌の内容を重んじ感情を重んずるやうになつたのである。美妙の韻文論を論難して詩論をたてたものは、多く韻律的方面を客として内容を重んじたのである。たとへば石橋忍月は「詩歌の精神及び餘情」（國民之友）といふ論文に於て、詩に内外の調和のあるのを說いて外の調和が格調であり、内の調和が精神であるとするのであつて、精神によつて眞理が發揮されるのであり、その眞理が直接に表れずして言外の中に現れるのを餘情とするのである。さうして精神と餘情とを重んずるのである。また内田不知庵は詩文の感應（國民之友第五卷一四）といふ論文の中で、詩歌を風姿と風情と感應とに分けて居る。風姿は格調であり、風情は精神であり、感應は餘情であるのであるが、不知庵も風情や感應を重んずる點に於て忍月と同樣であり、忍月よりもより多く風情や感應を重んじて、格調や風姿を輕んじて居るのである。この點は鷗外も大體に於て同樣であつて、鷗外は美妙の言に從ふと詩經の序に「詩者人心之感物、而形於言之餘也」とあるのも斥けられ、古今の序に、歌は人の心を種とする見解も、芭蕉が作者が感じて句をなすのが俳諧のまことであるとするのも斥けられたとして、美妙の言によると、一切の抒情詩、即ち興に乘じて現れ、境にふれて生じ、世を觀じて動く主觀の情をうたふ抒情詩はすべて斥けられたとして、美妙は詩の本質を破壞してなほ新しい建設を行つて居ないとするのである。さうして鷗外としてはその譯詩集面影に於て格調にも力をつくして居るが、泰西の詩を譯し、新しい思潮を發揮しようとして居る所に、鷗外の新しい詩觀を見ることが出來るのである。而してこの内容主義の詩歌論は北村透谷によつて極點に達したと思ふ。彼が明治二十六年に發表した萬物の聲と詩人、及び情熱といふ文は、この内容主義を高調した見解である。

萬物自から聲あり、萬物自ら聲あれば自から又た樂調あり、といふ言葉の中にも、内に情があつてそれが自然に聲

調をなすといふ見解がある。また

凡そ形の美は心の美より出づ。形は心の現象のみ。形を知るものは形なり、心を視るものは又た心ならざるべからず。

の中にも、形よりも心の美を重んじて居るのであつて、心を見る事によつて、形も自ら見られると考へて居つた事を知るのである。この見地から透谷の詩人の要素として重んじた點は聲調をとゝのへる技巧ではなくして、情熱であつたのであり、眞實の感動であつたのである。諷刺とか有情滑稽とかいふ如き部分的な才能を有するのみで、この情熱を缺く者はまことの詩人ではないとして居るのである。かういふ點から燃ゆる如き感動を以て詩人の最大條件であるとしたのであつて、こゝに至ると美妙と全く反對であるといふ事が出來るのである。この點は見解に於てのみならず、美妙の「つぼすみれ」の如き輕妙なる聲調のみに特質を有する作と、透谷の蓬萊曲の如き情熱のみを中心とする作とを比較する時に、その立場を明らかにする事が出來るのである。

かういふ意味に於て明治の新體詩論はその實際の作品の上から見ても、藤村氏の若菜集の完成せられる前に、何等の感動もなきたゞ形式的な韻律をふむのみを以て新體詩といふ形態をそなへた新體詩抄時代の作品から、聲調をとゝのへ形式的な美を中心とした美妙時代の作品となり、次に聲調よりも所謂想髓の方を重んじた鷗外等の詩となり、更に感動のみを以て中心とする透谷の詩に發展した如く、見解に於ても同樣な發展を見ることが出來るのであつて、かういふ種々の見解の上にたつて新體詩論の一般的性質論がとなへられたのである。文學界一派では藤村氏によつてその新體詩は一の完成に達したのであるが、藤村氏自身は詩に就いては多くを語らなかつたのである。さうしてこの二十年代の末に於て漸く評論家としての存在を示し來つた抱月、樗牛や岩野泡鳴等によつて新體詩論や長詩論が唱へられるに至つたのである。たとへば明治二十八年には抱月の「新體詩の形に就いて」といふ着實な論文もあり、また樗

牛は同年に、林斧太郎の名のもとに帝國文學に新體詩論を發表し、更に明治二十九年一月には新體詩形論「太陽」を發表し、更に種々の方面から新體詩を論じ、殊に同年八月には「敍事詩と抒情詩」とを論じて敍事詩の起るべきことを說いて居り、武島羽衣氏の小夜砧を評してその形は敍事詩であるか精神としては抒情詩であるとして居る。抱月の「新體詩の形に就いて」といふ論文は詩に於ける內容のみに重きをおく立場に對する反駁であつて、一面に於て外山正一の新體詩論に對して反對するとともに林斧太郎（高山林次郎）の論に對する反駁を行つて居る。外山氏は十年代に於て新體詩抄の中に新體詩の成立の意義を說き、素材本位の立場を說いたのであるが、更に二十八年にたつて新體詩歌集によつて、五七音七五音の律格を破壞して、自由なる形式を用ゐたのであるが、その序に

七五若しくは五七の調は抵抗力少く、平穩に輕々と舌の動く爲に、便利なるも種々の變化ある思想及び情緒に、到底斯る一定窮屈なる體形を以て常に適當に云ひ表はし得べきものに非ず、却て種々の變化ある體形を使用するこそ適當なるべけれ

と論じて居るのであつて、結局思想感情を尊重する餘りに五七音の形式を破壞しようとしたのである。それは十年代に於て複雜なる思想感情を表すには短詩形では表し得ないとした見解を更に發展させたものであると見られるが、しかしかくして詩の形式を無視しようとすることになるのである。これに對して抱月は「五七・七五の音調のみが複雜極なき今人の感想を吐露すべき唯一の形にあらざるは勿論の事なれど、さりとて猶りて一切の韻律を排し盡くし、散漫無規律を以て規律となさんとする」のは「大謬誤であるとするのである。卽ち五七・七五の音形を唯一とするのではないが、律語といふ根柢の體形を捨てることは詩を亡ぼすことであるとするのである。さうしてむしろ音數律を破壞するよりは韻法・抑揚法を利用すべきではないかとするのである。この外山氏の說に對する抱月の批評は至當ではあつたけれども、外山氏より新體詩論が詩形破壞論に止まつてゐただけに、――もつとも外山氏等は散文的の詩を國詩

する事によつて曲節を與へてそこに韻律美を見出さうとしたが、これは詩形そのものから離れてくるのである。――抱月の非難の根據も、美妙の韻律論以上に出た點は殆どなかつたのである。しかし、高山氏の說に對する批評に於ては、內容形式論に對する更に精細なる論據のもとに行はれて居るのである。卽ち抱月は詩といふものは美象を言語文字に結び付けたものであるとし、詩人の技倆は美象を主觀のうちに形づくり、これを言語文字の手段を假りて出來るだけ圓滿に發表するにあるとして居る。さうしてこの美象といふ點から詩の內容外形に對してこれを四の場合があるとして居る。

第一　主想對現象　（作の趣意または想を內容といひ、この想を宿すべき人物事件、景色などの結象的要素を形といふ）

第二　意味對全關係　（內容美と形式美、或は統一主宰の面と個々差別の面）

第三　部分對全形　（一美象內の諸分子を內容といひ、此れが相寄りて作り上ぐる一團體を形式といふ。幹枝、花葉の諸材料は內容であり、此上に成立する箇の樹は外形である）

第四　意味對情緒　（美象中の象の面を內容とし、これを圍む情の面を外形とするのである。山や水といふ材料が假象中のものとなつたのが象であり、これに伴なつて生ずる雜多の假情を形式といふ）

この外に、第五として、以上あげた美象すべてを內容とし、音聲を外形とする場合もあるとして居る。韻律は主としてこの第五の場合に於ける形式である。以上の種々の內容形式論の中には鷗外・忍月の說いた內容外形論をもすべて含み得ると思はれる。卽ち甲と乙とに於ける內容は髓想といふ性質に近く、丙丁の場合に於ける內容は素材といふ性質に近くなると見られるが、この何れの場合も內容と形式との離すべからざる關係を見て居るのである。さうして以上の立場から外形は內容の必然自然の發表であるとする樗牛の說は妥當であるとするのであるが、しかし內容の自

然の發表に過ぎないから、形式を輕んずるといふ事は當らないとするのである。さうして同時に形式は内容の自然の發表である故に、韻律は自然必然でないから排斥するとする見解も當らないと見るのである。なしろ律格は内容の自然必然の現れであるとするのである。これはすでに近世の宣長も感動の切なる場合自然に手の舞ひ足のふむ所を知らないやうになるとして、韻律の自然の表現である事を認めて居るのであるが、抱月は更に韻律そのものに精細なる解釋を加へて居るのである。卽ち詩の韻律的表現を聲格と律格とに分け、聲格は音そのものの上に生ずるものであつて多く吟誦の際に現れ、律格とは音を組合はする上に一定の規律をたて、音を一律に歸納するものであるとして居る。言語は象に訴へ聲格は象と一致すべき情に訴へ、律格は言語や聲格及び内容となつて居る美象全體の調子を鼓舞して、赤裸々の内容のみでは味ひがたい興味を覺えしめるものであつて、かくて詩に於ては律格は沒すべからざるものであるとするのである」以上の如くして抱月は美學的立場から詩の形式を重んじたのである。が之に對して樗牛は更に新體詩形論に於て内容論者の立場から抱月のやうに内容以外に形式に特殊の意義をもたせることは美感發表の上に最高の立場ではないとするのである。音律が美的分子の存することは認めて居るが、具體的の意義ある詩歌に用ゐてその意義以外の意義を添へることは從ひがたいとするのである。この場合樗牛の内容といふのは素材としての山や家や石や川等をさしたのではなく

あらゆる發表の形式を超越せる感情界の全意義を包含する

ものであつて、さういふ意味の内容を重んじて、それを獨立した意味の形式を重んずる立場を非難したとすれば至當であるが、しかし抱月は内容の必然的なるものとしての形式を說いたのであるから、樗牛の非難は當らないのであり、抱月の方が穩當なる見解であつたと言へる。むしろ樗牛が内容論の立場を繼承するに對して抱月は美妙の韻律論を理

論的に發展させるとともに內容論との調和を試みたと見られるのである。そこに樗牛より一步を進めて居る。かつ樗牛自身實際の批評に於て文學內容と形式との關係の理解に就いては既に言はれて居る如く、多少疑ふべき所がある。たとへば樗牛は新體詩の多くが詞句に巧みであつて、內容の乏しきを常に非難してその眞情を端的に表現することをせず朦朧として霞をへだてて物を見る感があるとして、是等を朦朧體の詩とするのであつて、島崎藤村氏の詩に對してもかくの如き非難を與へて居るのである。さうして土井晩翠氏の詩を非常に推賞して居る如きも樗牛がその內容主義の必ずしも詩の內容を重んぜず素材の方を尊重した傾きがあり、尠くとも感情內容に於ては力强い感情のみをみとめて、優雅或は幽玄なる感情を十分に認めることが出來なかつたことを示すものである。これは樗牛が敍事詩の興るべきを說いたのと相俟つて、彼の見解を見ることが出來る。さういふ意味に於て彼の詩論にはなほ理解の不足を感ぜしむるものがあり、尠くとも抱月の周到なる內容形式論に一步をゆづるものがあるが、浪漫主義的詩觀としては最後の段階にたつものと思ふ。

なほ詩論としては岩野泡鳴の如きも種々の詩形に對する試みをなし、それが氏の理論的基礎の上にたつて居つた點に注目すべきである。殊に詩の音節の單位を五音七音とする立場をすてて、三音四音等に分ける事を說いたのは新しき見解として注目すべきであつたのであつて、かういふ見方による音節の區分は後になつて繼承し更に發展させられて居るのである。さうして泡鳴の詩論は自然主義時代に至つて象徵詩に對する新しき解釋を試みて刹那の象徵としての詩を說き、象徵詩の自然主義的解釋を試みたのである。かういふやうにして新體詩を中心とした見解は種々見られるのである。

結　語

以上日本文學評論史に於ける形態論の相互關係といふ事を大體の見當として、古代、中世、近世、最近世から日記隨筆論、物語論、能樂論、小説戲曲論、新體詩論に關するそれ〳〵の特殊の問題をとらへて多少の考察を試みたのであるが、組織的體系的な考察ではなく、歌學史の研究に於て理解した歌論の精神、もしくは日本文學の精神が各形態論の中にも見られるといふ事を二三の考察によつて證明しようとしたのである。

（昭和七年六月十日稿）

附一、本稿が文學評論史の序說的問題で終つてしまつたから、自分の從來發表した部分的論稿を多少まとめてあげておきたい。

（一）、序　說

古代中世の文學思潮（大思想エンサイクロペヂア文藝思想篇、昭和四年十月）

日本文學の精神（日本文學概說第一章、岩波講座昭和六年六月）

（二）、古　代

日本文學批評の發生（國語と國文學、昭和三年十月）

萬葉集に現れた文學意識（國學院雜誌、昭和四年十月）

萬葉集に現れた「もの」「あはれ」「さぶし」（國文學踏査、昭和六年十二月）

歌合の批評史的意義（東洋學苑、昭和六年十一月）

歌論家としての紀貫之（國語教育、大正十五年十一・十二月）

公任の新撰髓腦に就いて（歌と評論、昭和四年十一月）

古代文學批評の完成（思想、昭和四年五月）

――寫實とものゝあはれと餘情――

源經信の歌論（心の花、昭和四年一・二・四月）

――難後拾遺と後拾遺問答――

近世以前の萬葉集批評の變遷（寧樂、昭和三年）

（三）、中　世

鎌倉時代の歌論（日本文學講座、昭和二年十一月）

――幽玄、有心の歌論――

新古今時代の文學思潮（水甕、昭和五年一月）

――妖艷美に就いて――

京極黄門言談に關する疑（水甕、昭和三年三月）

爲家の平淡美歌論（國の花、昭和五年十月）

野守鏡解說（隨筆文學集略解）

玉葉集に採られた萬葉歌（奈良文化）

中世に於ける物語批評の考察（日本文學論纂、昭和七年六月）

中世文學論に於ける道と型（國語と國文學、昭和六年十月）

歌論と連歌論との關係（瑞穗史叢、昭和四年三月）

幽玄の妖艶化と平淡化（國語と國文學、昭和五年十一・十二月）

幽玄論の變遷の一動機（東京朝日新聞、昭和五年一月）

宗祇の文學論と古典的傾向（歌と觀照、昭和六年六月）

（四）、近　世

元祿時代と文藝復興（國語と國文學、大正十三年十月）

傳授と制禁の詞の一考察（大正學報、昭和六年十二月）

契沖の文學批評（國語と國文學、大正十三年六月）

源氏物語論の考察（國語と國文學、大正十四年十月）

古典文學と近世歌論との關係（聖德記念學會紀要、昭和四年三月）

萬葉主義の歌論（心の花、第七萬葉號）

賀茂眞淵と萬葉集（鵜故鄉、昭和四年三月）

近世歌格論者の萬葉集觀（早稻田文學、第一萬葉號）

新古今批評に於ける在滿の「わざ」（あざみ、昭和五年十二月、昭和六年一・二月）

宣長の文學論に於ける形式と內容との調和（國學院雜誌、昭和五年四月）

蘆庵の情の解釋に就いて（歌と觀照、昭和七年四月・五月）

香川景樹のしらべに就いて（東亞の光、昭和三年一・五・十月）

富士谷御杖と桂園派（國の光、昭和四年四月）

近世歌論に於ける古典派より現代派へ（詩歌、昭和三年九月）

日本文學批評に於ける道德的要素（神道學雜誌、昭和三年四月・十月）

「まこと」に就いて（東京帝國大學新聞、昭和四年七月）
文學評論としての「さび」（言語と文學、昭和六年二月）
離俗と古典美（歌と觀照、昭和六年十月）
――蕪村の俳論に關して――
歌論と狂歌論との關係（二年生教育、昭和三年九月）

（五）、最　近　世

明治初期の文學論（教育論叢、昭和四年三月）
明治初期に於ける萬葉集批評に就いて（奈良文化、昭和五年四月）
明治初期に於ける古今集の批評（水甕、昭和五年四月）
坪內逍遙の文學評論（國語と國文學、昭和七年四月）
森鷗外の自然主義批評（日本教育、昭和四年十月）
石橋忍月の小說論（國語教育、昭和二年四月）
明治時代に於ける詩歌論の發達（日白文學、昭和四年七月）

附二、なほ文學評論史に關して雜誌等に發表された諸家の論文の中、昭和五年十二月以前のもので自分が一讀した主なるものを擧げておく。もれたもの、ならびに六年以後の論文はまとめる暇がなかつた。他の機會にゆづる。

文學論としての古今集序（國語と國文學、昭和三年四月）荒木良雄
貫之の文學論（國語國文の研究、昭和三年四月）大井廣
貫之の考へてゐた和歌の本質について（改造、昭和四年一月）吉澤義則

文學論として見た初期の歌論（四家歌式の研究）（國語國文の研究、昭和三年十月）大井廣

紫式部の文學論（國史と國文、昭和四年二・三月）三木幸信

物語批評の黎明時代（國語國文の研究、昭和四年三・四月）荒木良雄

俊頼及び基俊の歌論（國語國文の研究、昭和三年四月）金子實英

六條家の歌人と其の歌學思想（國語國文の研究、昭和三年四月・十月）能勢朝次

俊成の歌論（國語國文の研究、昭和三年四月）山崎敏夫

藤原俊成の歌評態度（國語國文の研究、昭和三年四月）谷鼎

俊成の幽玄體（青樹、昭和二年一・二・三月）兒山信一

俊頼無名抄の著者と其の著述年代（藝文、大正十年七月）岡田希雄

中古に於ける萬葉論（國文學第十八號、昭和三年六月）岩津資雄

古今集序の意義に就いて（水甕、第十七卷六・七號）風卷景次郎

藤原定家の歌論（國語國文の研究、昭和三年四月）谷鼎

定家の有心論（水甕、昭和三年十二月・昭和四年一月）風卷景次郎

雨中吟に就いて（青樹、昭和二年一・二月）同

定家自筆本近代秀歌（心の花、三十卷六）佐佐木信綱

西公談抄に就いて（心の花、昭和五年二月）同

初期の源氏物語研究（國語と國文學、源氏物語號）山岸德平

東常緣の作歌態度（國語國文の研究、昭和三年十一月）谷鼎

歌道の幽玄と世阿彌の幽玄（潮音、昭和三年四月）能勢朝次
中世に於ける佛教的文學論概說（國學院雜誌、昭和四年四・五月）平井十四郎
明魏法師の歌學說（わか竹、第九卷七・九號）澤田總淸
無名草子考（國語國文の研究、昭和四年八・九月）杉山敬一郎
幽玄美思潮の深化（國語と國文學、昭和三年十月）齋藤淸衞
金春禪竹に關する一考察（國語國文の研究、昭和四年八月）能勢朝次
二條良基を中心として見た連歌道の建設（國語と國文學）
連歌式目に就いて（國語國文の研究、昭和四年）福井久藏
中世文學論に於ける宗教の影響（國語と國文學、昭和五年三月）荒木良雄

眞淵の歌論（心の花、大正七年十月）藤村作
近世の歌論（日本文學講座近世篇）佐佐木信綱
俳論史（日本文學講座近世篇）樋口功
石上私淑言以前に於ける宣長翁の國學（國文學、昭和四年三月）佐藤盛雄
――主として「排蘆小船」と「草庵集玉箒」に就いて――
蘆庵と鬼貫とのまことの說（國の花、昭和三年八月）石田元季
眞淵翁の平安朝文學觀（國文學第十九輯、昭和三年八月）佐藤盛雄
本居內遠の歌格研究（わか竹、第七卷第五號、大正三年五月）福井久藏
俳諧論戰史（國語國文の研究、昭和四年九月）穎原退藏

曲亭馬琴と和漢小說の批評（國語と國文學、昭和四年九月）森潤三郎

明治文學に於ける寫實の展開（觀想、昭和三年十月）藤村作

小說神髓の研究（早稻田文學）木村毅

森鷗外の短歌觀（とねりこ、昭和三年十月・昭和四年二月）藤川忠治

間島冬道の歌論（東亞の光、昭和四年四月）形田藤太

浪曼主義私見（國語と國文學、昭和四年八月）鹽田良平

正岡子規の俳論（國語國文の研究、昭和四年七・八月）伊東靜雄

二葉亭の文學論（國語と國文學、昭和五年三月）形田藤太

尾上氏の「短歌滅亡論」について（歌と評論、昭和五年六月）藤川忠治

この他「日本評論史」（東圃遺稿、明治四十四年刊、藤岡作太郎）、「日本歌學史」（明治四十三年刊、佐佐木信綱）、「大日本歌學史」（大正十五年刊、福井久藏）、「俳論史」（沼波瓊音）をはじめ、「本居宣長」（明治四十四年刊、村岡典嗣）、「文學評論史」（大正四年刊、松浦一）、「和歌史の研究」（大正四年刊、佐佐木信綱）、「江戸文學と上方文學」（大正十二年刊、藤村作）、「日本精神史研究」（大正十五年刊、和辻哲郎）、「國文學の傾向」（大正十五年刊、齋藤清衛）、「國語國文の研究」（昭和二年刊、吉澤義則）、「國文學の哲學的研究」（昭和二年刊、土田杏村）、「國文學の諸相」（昭和三年刊、岩城準太郎）等に文學評論史に關する論考を見ることが出來る。

昭和七年七月十日印刷
昭和七年七月十五日發行

岩波講座 日本文學 第十四回配本

編輯兼發行者
印刷者　東京市神田區一ツ橋通　岩波茂雄

印刷所　東京市神田區錦町　精興社

大森製本

發行所　東京神田一ツ橋通　岩波書店